This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

RESEARCH
COPY

B 1,425,089

67

PROPERTY OF
University of Michigan Libraries
1817
STELLFELD PURCHASE 1954

24. y. 28

REVUE

DE LA MUSIQUE

RELIGIEUSE, POPULAIRE ET CLASSIQUE.

Paris. — Imprimerie de Bourgogne et Martinet, 30, rue Jacob.

REVUE

DE

LA MUSIQUE

RELIGIEUSE, POPULAIRE

ET CLASSIQUE,

FONDÉE ET DIRIGÉE

PAR F. DANJOU,

Organiste de la Métropole de Paris.

PREMIÈRE ANNÉE.

PARIS.

RUE SAINT-MAUR-SAINT-GERMAIN, 17.

1845.

Music
ML
5
.R4465

v.1

REVUE

DE LA MUSIQUE

RELIGIEUSE, POPULAIRE ET CLASSIQUE.

En publiant l'année dernière une brochure sur *l'État et l'avenir du chant ecclésiastique*, j'annonçai l'intention de faire paraître un journal spécialement consacré à la musique religieuse et aux questions qui s'y rattachent. Les nombreuses et importantes adhésions que j'ai reçues, les sollicitations réitérées de plusieurs membres du clergé, artistes et gens du monde, ne me permettent plus de retarder l'exécution de ce projet ; et cependant, au moment de me mettre à l'œuvre, considérant ma faiblesse et les difficultés d'une telle entreprise, je m'arrête effrayé, et j'ai besoin de compter sur le secours de la Providence pour pouvoir remplir la tâche que je me suis imposée.

Ce secours ne m'a jamais manqué. Poussé par une puissance irrésistible dans une carrière à laquelle je n'étais pas destiné dès mon enfance, étonné et confus des succès que j'y ai obtenus et que ma médiocrité devait rendre impossibles, j'ai dû, à la vue de ce que j'ai fait, et que d'autres plus habiles avaient inutilement tenté, reconnaître que Dieu avait béni mes efforts et espérer qu'il les bénirait encore.

Témoin heureux du retour de quelques esprits vers l'étude de la musique sacrée, objet de mes constants travaux, je viens essayer, sans autre préparation qu'une pratique de quinze années, de parler avec détail, avec sagesse, avec impartialité, de la musique religieuse, de son histoire, de son état, de son avenir.

Je viens essayer de ranimer l'intérêt de tout le clergé, des artistes, des gens du monde, pour le chant ecclésiastique, dont la décadence n'est plus niée par personne ; je viens essayer de faire connaître les règles posées par l'Église elle-même pour le chant des louanges de Dieu, et d'indiquer les moyens à prendre pour rétablir dans sa splendeur passée la musique spéciale du catholicisme.

J'ai pensé que ce recueil serait comme une tribune où chacun pourrait exposer le résultat de ses études, de ses méditations sur un sujet qui intéresse la liturgie, la majesté du culte, et par suite la gloire de Dieu. J'ai désiré réunir comme autour d'un même foyer les amis de l'art religieux qui, épars en Europe, n'ont pu jusqu'à présent communiquer ni s'entendre entre eux pour arrêter, s'il est possible, la ruine imminente du chant ecclésiastique. J'ai voulu enfin amener sur un terrain neutre les partisans de la musique et ceux du plain-chant, afin de vider avec les armes de la discussion une querelle qui dure depuis trois siècles.

Il semble qu'un tel travail ne puisse être convenablement dirigé par un laïque : aussi mon plus grand désir est-il de voir des membres du clergé prendre part à cette œuvre, redresser les erreurs que je pourrai commettre, éclairer les discussions, enfin apporter dans ce livre l'esprit ecclésiastique qui devra y régner toujours.

Cette publication ne ressemblera par aucun côté aux journaux spéciaux de musique qui existent déjà. Nous ne donnerons à nos abonnés ni primes, ni concerts, ni musique pour rien, ainsi qu'il est d'usage aujourd'hui. Nous n'admettrons aucune réclame ou annonce payante ; nous ren-

drons compte de tous les ouvrages qui nous paraîtront dignes d'attention ; aucun motif ne nous fera insérer des éloges ou des critiques qui ne soient pas l'expression consciencieuse de notre opinion. En un mot, nous n'appartiendrons à aucune coterie, nous ne défendrons aucun intérêt privé, ne connaissant qu'un grand et immense intérêt, celui d'opérer en France la restauration du chant religieux. Et à ce propos, je veux m'expliquer nettement sur une pensée qui pourra venir à l'esprit de quelques personnes.

J'ai contribué puissamment par mes recommandations et mes démarches à la prospérité d'un établissement spécial pour la construction des orgues. On pourra dire et croire que ce journal a pour but le succès de la fabrique d'orgues ; il n'en est rien. En créant la *Revue de musique religieuse, populaire et classique*, je poursuis logiquement la série de mes travaux, je continue l'œuvre de toute ma vie. Je parlerai des orgues et des facteurs quand je le jugerai convenable. J'en parlerai avec impartialité et contre mes propres intérêts, si ma conscience me le dit. En tout cas, ce recueil s'adresse à ceux qui voudront bien avoir confiance en ma probité et en mon jugement. Ceux qui auraient de moi une idée défavorable peuvent s'abstenir de lire ce que j'écris. Après ce préambule nécessaire pour expliquer le but de cette Revue et ma situation personnelle, je dois tracer le plan que nous avons adopté, dresser l'inventaire des matières que nous traiterons, enfin faire connaître le programme que nous nous imposons et que nous suivrons fidèlement.

La religion est la mère des arts. C'est dans son sein que germent les sentiments élevés, l'idée du vrai et du beau, l'intelligence poétique ; c'est à son ombre protectrice qu'ont toujours grandi les œuvres du génie ; c'est seulement à ses enfants qu'elle distri-

bue des récompenses d'un prix inestimable, une gloire qui ne périt pas.

Si on raye du catalogue des grandes choses entreprises et consommées par les hommes, celles qui n'ont pas été inspirées et soutenues par la religion, que reste-t-il? Si on efface de l'histoire de l'art les noms illustres des maîtres qui ont consacré à la religion leur talent et leur génie, que reste-t-il?

Aussi quand les arts abandonnent la religion, ils commencent à entrer dans une phase de décadence après laquelle ils cessent d'exister.

Ce n'est pas ici le lieu d'appuyer sur des témoignages historiques de telles assertions; beaucoup de nos lecteurs en reconnaîtront la justesse, et les autres trouveront plus tard dans ce recueil les preuves qui leur manquent aujourd'hui. Mais il nous suffit de commencer cette publication par notre profession de foi.

Nous croyons que l'art musical s'affaiblit progressivement en France, sous tous les rapports, parce qu'il a cessé d'exister à l'église. Nous croyons que la restauration du chant ecclésiastique peut seule rendre la vie à toutes les branches de la musique. Nous croyons enfin que le moment est venu de tenter cette restauration, et nous venons la proposer et la défendre.

Le titre que nous avons choisi indique et le cadre que nous avons tracé et l'ordre dans lequel nous procéderons.

Nous parlerons de la *musique religieuse*, de la *musique populaire*, de la *musique classique*.

La *musique religieuse*, comme nous venons de le dire, est la source des deux autres branches de l'art, et les renferme en elle-même : aussi le caractère des chefs-d'œuvre enfantés par l'esprit religieux est-il toujours d'être populaire et classique.

La musique religieuse comprend d'abord le plain-chant, genre spécial de musique basé exclusivement sur la mélodie, dérivant du système musical des peuples anciens, différant essentiellement de la musique moderne, aujourd'hui défiguré par une exécution détestable et méprisé parce qu'on n'en comprend plus les beautés.

Nous étudierons l'histoire du plain-chant; nous rechercherons les traditions perdues de son exécution; nous déchiffrerons de vieux manuscrits pour comparer leurs versions avec celles qui

sont adoptées de nos jours; nous rassemblerons les opinions, les écrits des saints, des pères de l'église, les décrets des conciles, les bulles des papes, sur cette partie de la science liturgique. Nous examinerons les diverses méthodes; nous redresserons les erreurs qu'elles contiennent; nous indiquerons les défauts actuels de l'enseignement du chant dans les séminaires; nous proposerons les améliorations qu'on doit y introduire. Nous ferons comparaître au tribunal d'une critique sage et modérée les livres de chants des diverses liturgies françaises, et nous indiquerons les fautes qui s'y trouvent. Nous mettrons ces chants modernes en regard des chants de l'office romain, et nous dirons en quoi ils diffèrent les uns des autres. Nous parlerons enfin de l'application du plain-chant à l'orgue, et de la manière de l'accompagner.

Le plain-chant est le genre de musique le plus populaire et le plus classique. Cette assertion, qui paraît un paradoxe, est facile à justifier.

En effet, qu'appellera-t-on musique populaire, si ce ne sont ces mélodies chantées par tous les peuples chrétiens, et dont plusieurs même, venues des Hébreux, des Grecs, ou des Latins, sont encore aujourd'hui répétées en chœur par des millions d'hommes dans les deux hémisphères? — Ce que la musique moderne a créé de plus populaire, c'est *la Marseillaise*. — Quelle popularité auprès de celle d'une hymne de l'église catholique!

Que nommera-t-on musique classique, si ce ne sont ces belles compositions que les siècles se sont transmises de main en main, et qui n'ont pas cessé un instant d'être admirées par les vrais connaisseurs? Voici treize cents ans que le *Te Deum laudamus* existe; est-ce pour cela un chant suranné, et la musique moderne a-t-elle inventé quelque chose de plus grand, d'un effet plus imposant, d'une perfection plus achevée?

Le *Dies iræ*, les proses du XIIIe siècle, les hymnes de saint Thomas d'Aquin, l'office de la semaine sainte et celui des morts, sont, ainsi que beaucoup d'autres pièces de plain-chant, des chefs-d'œuvre mélodiques par rapport au système auquel ils appartiennent.

Mais, je m'empresse de l'avouer, toute comparaison entre la musique moderne et le plain-chant est réellement impossible. Ce sont deux arts distincts, et nous aurons plus d'une occasion.

dans le cours de ce recueil de bien définir en quoi ils diffèrent; ce qu'il importe de constater, et ce que nous prouverons amplement plus tard, c'est que le plain-chant ne le cède en rien à la musique moderne, que celle-ci a été impuissante à produire une œuvre réellement religieuse, populaire et classique, que les systèmes sur lesquels elle se base sont encore de nos jours livrés à la discussion des savants, tandis que le plain-chant est un art immuable, impérissable, comme la religion qui l'a inspiré. Pendant la retraite que le P. Ravignan prêche chaque année à Notre-Dame de Paris, on entonne chaque soir le *Stabat* que répètent tous les assistants, au nombre de quatre à cinq mille. C'est en écoutant ce chœur immense qu'on peut comprendre la puissance et la popularité du plain-chant, et c'est alors que se présentent à l'esprit ces grandes paroles de saint Ambroise que je ne saurais traduire : *Benedictio populi est, Dei laus, plausus omnium, sermo universorum, vox ecclesiæ, fidei canora confessio, libertatis lætitia, clamor jucunditatis, lætitiæ resultatio. Cantatur ab imperatoribus, jubilatur a populis, dissidentes copulat, discordes sociat, offensos reconciliat.* Un tel art est-il destiné à disparaître de la société catholique à qui Dieu en a confié le dépôt? Nous ne le croyons pas, et nous espérons que le moment approche où il sera rétabli dans son antique magnificence. Tous nos efforts, tous nos travaux, toutes nos études tendront vers cette restauration de la première, de la plus importante partie de la musique religieuse.

Cependant, nous ne voulons pas être exclusifs ni injustes; si nous proclamons la majesté des mélodies grégoriennes, si nous croyons que le plain-chant convient mieux à l'assemblée des fidèles, à l'esprit de l'église, que la musique moderne, nous ne cherchons pas pour cela à repousser du sanctuaire les chefs-d'œuvre que le génie de l'harmonie a créés depuis trois siècles. De Palestrina à Cherubini, de grands maîtres ont brillé dans le monde; leurs compositions seront de notre part l'objet d'un examen sérieux, d'une analyse complète. Nous nous trouverons en présence de deux écoles : l'école protestante, dont Bach et Hændel sont les piliers; l'école catholique, dont Palestrina et B. Marcello sont les modèles. Nous rechercherons le degré d'influence que le protestantisme a exercé sur l'art en général, et nous verrons où il a conduit, sous ce rapport, l'Allemagne moderne. Nous

étudierons encore le caractère qui convient à la musique religieuse, conçue d'après les lois de l'harmonie moderne. Doit-on apporter dans ce genre de composition l'expression propre à la musique dramatique? Doit-on chanter les louanges de Dieu sur le même ton qu'on emploie pour les passions humaines? Doit-on, pour séduire ou toucher la foule, lui faire entendre les chants qui l'attirent comme un aimant dans les lieux profanes? Toutes ces questions sont à l'ordre du jour; elles sont même résolues affirmativement dans la pratique de plusieurs églises de Paris et de province. Des ecclésiastiques respectables et des prélats ont pris parti pour la musique mondaine contre la musique catholique. Nous irons frapper à leur porte, leur demander un instant d'attention, et nous ne désespérons pas de leur montrer les dangers de la voie dans laquelle ils se sont engagés.

Enfin, la musique religieuse comprend l'orgue. C'est le roi de la musique instrumentale, l'orchestre sacré, l'instrument par excellence. Il se propage aujourd'hui avec une rapidité qui tient du prodige; dans quelques années, on comptera en France les villages qui n'auront pas un orgue dans leur église.

Mais si les instruments se multiplient, les organistes sont rares; il n'y a dans toute la France que deux écoles d'orgue, celle du Conservatoire et la maîtrise de la cathédrale de Paris. Nous insisterons sur l'utilité qu'il y aurait pour l'art, pour la religion, pour l'avenir des enfants élevés dans les maîtrises à ce qu'on y étudiât sérieusement la science de l'orgue. Nous indiquerons les moyens d'organiser cet enseignement: nous dirons en quoi il consiste.

Nous nous occuperons avec un soin tout spécial des organistes français, de ceux qui occupent les premiers postes en ce genre, comme de ceux qui vivent ignorés dans les villes de province; nous examinerons les travaux et le mérite des uns et des autres, rendant à chacun suivant ses œuvres, poursuivant le mauvais goût, honorant le mérite, et distribuant avec une impartiale justice l'éloge et le blâme; mais nous ne laisserons pas régner plus longtemps sans le flétrir le style exécrable adopté par quelques artistes qui ont fait de nos orgues majestueuses une succursale de l'orchestre Musard.

Nous devrons encore parler avec détail de la construction des orgues, qui a fait en France de si étonnants progrès dans ces der-

nières années. Nous fixerons les idées du clergé sur le mérite des divers facteurs; nous signalerons tous les travaux importants qui s'exécuteront; nous donnerons les moyens d'en vérifier la qualité; enfin nous dirons ce qu'il faut exactement penser de tout le bruit que font dans les journaux les *harmonium*, *melodium*, *orchestrion*, etc., etc., qui sous des noms différents représentent à peu près le même instrument.

Tel est l'aperçu succinct des matières que nous traiterons à propos de la musique religieuse ; mais notre cadre embrasse en outre la musique populaire et classique.

La *musique populaire* existait dans les temps antiques, et était même, au rapport des auteurs les plus dignes de foi, une des conditions de la civilisation des peuples païens. Les actions des dieux, les exploits des héros, les lois divines et humaines, les maximes des sages, les exhortations à la vertu étaient écrits en vers et chantés au son des instruments. Aristote, Platon, Polybe, Athénée, tous les écrivains de l'antiquité s'accordent pour vanter la puissance de cette musique et son influence sur les mœurs; la civilisation moderne ne possède rien de semblable, et la musique populaire lui est inconnue. Quelques mélodies grégoriennes, chantées dans tous les temples catholiques, pourraient donner une idée assez exacte de cette musique des anciens et de ses effets, si elles étaient exécutées par des voix innombrables et disciplinées. L'Allemagne a essayé de créer une musique populaire ; elle est parvenue à d'assez beaux résultats, les seuls peut-être qu'on puisse obtenir avec les obstacles que présentent la science musicale actuelle.

Nous aurons à étudier avec soin les causes de l'existence de la musique populaire chez les anciens, à rechercher comment s'est établie la supériorité de l'Allemagne sur les autres nations modernes, à indiquer comment on pourrait créer en France cette musique populaire. C'est là un grand et vaste sujet; il n'intéresse plus seulement les catholiques comme la musique religieuse, mais tous les citoyens. S'il est prouvé par le témoignage de l'histoire, l'autorité de l'expérience, l'avis de tous les moralistes, l'opinion de tous les physiologistes, que la musique adoucit les mœurs, calme les passions, élève l'âme, développe l'intelligence; s'il est vrai qu'elle est un remède contre l'oisiveté, une consolation dans les souffrances, un frein à la colère ; qu'elle chasse les

soucis et procure les plus pures jouissances que le cœur puisse goûter; n'est-ce pas un devoir pour tout homme désireux du bonheur de ses semblables, de l'amélioration des mœurs, de la gloire de son pays, de chercher avec nous les moyens de fonder en France cette musique populaire, dont les bienfaits seraient si grands?

Ce sera, nous en convenons, une entreprise difficile; pour qu'elle pût réussir, il faudrait que les gouvernements la prissent à cœur, qu'au lieu de donner des sommes énormes à gaspiller aux théâtres musicaux, au lieu de payer au poids de l'or chaque note qui s'échappe du gosier d'un chanteur en renom, ils songeassent tout simplement à faire une loi qui prescrivît l'enseignement de la musique dans l'éducation primaire; que dis-je? cette loi existe, il suffirait d'en exiger et d'en régler l'application; c'est à quoi personne ne pense. Nous irons réveiller sur leurs chaises curules nos conseillers municipaux, maires, préfets, directeurs d'écoles normales et tous autres administrateurs insouciants et négligents; nous signalerons leur incurie et leur ignorance; nous les appellerons par leur nom et tout haut, afin qu'on l'entende au loin.

Nous pénétrerons hardiment dans ces ténébreux labyrinthes dont il faut suivre les détours avant de parvenir au cabinet d'un ministre. C'est là que se distribuent les encouragements, les secours que les Chambres votent et que le gouvernement doit aux beaux-arts, et nous demanderons compte denier à denier de l'argent de la France employé trop souvent à payer des entrechats, au lieu de servir à populariser la musique, à honorer le vrai mérite.

Ah! si quelqu'un avait l'esprit assez subtil, le style assez délié, pour prouver qu'il y aurait un intérêt électoral, comme on dit, à populariser la musique en France, ce serait une révolution vite accomplie; rien ne coûterait, et le budget s'enflerait tant qu'il le faudrait pour une telle œuvre. Mais il s'agit simplement de morale, de religion, du soulagement du pauvre, de l'élévation des sentiments, de la grandeur de l'intelligence; taisez-vous; il n'y a pas un sou à dépenser pour de telles choses; il n'en sera question ni dans les officines des ministres, ni dans leurs antichambres. Cependant, nous qui sommes indépendants et libres, nous révélerons obstinément les scandales que nous connais-

sons; nous signalerons les faits nouveaux qui se produiront; nous ferons tout cela dans l'intérêt de la musique populaire, et, par conséquent, dans l'intérêt de la civilisation.

Enfin, nous parlerons de la *musique classique* pour l'analyser et la définir.

Voici trois cents ans que la musique moderne existe; elle a produit des compositions qui ont été sublimes dans un siècle, ridicules dans l'autre. On aurait presque, il y a cent ans, élevé un autel à Rameau; qu'est-ce qui connaît Rameau? Roland de Lassus était le prince des musiciens de son temps; a-t-on jamais ouï parler de nos jours de Roland de Lassus? Hasse a fait dans le siècle dernier cent opéras, presque tous applaudis; qu'on essaie d'en représenter un aujourd'hui! Cependant malgré cette regrettable mobilité du goût en musique, il est impossible que cet art n'ait pas, comme tous les autres, des règles fixes; les principes du beau sont éternels, il faut seulement les trouver et les définir; c'est encore une tâche que nous nous appliquerons à remplir dans ce recueil; nous comparerons entre elles les diverses écoles belge, italienne, allemande et française; nous parlerons des chefs-d'œuvre qui, pour être enfouis dans quelques bibliothèques, n'en sont pas moins dignes d'intérêt et d'étude; nous raconterons la vie des plus illustres maîtres; nous ferons des recherches bibliographiques sur leurs ouvrages devenus rares; nous raconterons les anecdotes de leur vie, les saillies de leur esprit.

On voit par ce rapide exposé que nous venons envisager l'art d'une manière toute nouvelle. Nous venons proposer de restaurer la musique religieuse, de créer la musique populaire, de définir la musique classique. Assurément, nos propres forces et nos connaissances ne sauraient suffire à de pareils travaux; mais déjà nos lecteurs pourront voir dans ce premier numéro qu'il nous est venu des secours importants. M. Fétis veut bien nous honorer de son concours, et cet illustre savant, auquel la musique doit tant, se chargera d'éclairer beaucoup de points obscurs d'histoire et de théorie. C'est M. Fétis qui a fondé en France la critique musicale, et les services qu'il a rendus à l'art sous ce rapport sont inappréciables: aussi tout ce qui sort de sa plume a-t-il le privilége d'exciter au plus haut point l'attention, de faire naître quelquefois une polémique utile, et, en tous cas, d'être lu

avec un vif intérêt. Nous pouvons aussi nommer, comme un collaborateur dévoué, plein de zèle et de science, M. Stephen Morelot, archiviste paléographe, dont les études spéciales, les vues excellentes, le jugement exercé, assureront à cette Revue des travaux très intéressants. M. Laurens, de Montpellier, artiste, archéologue, savant, homme universel qui, comme Pic de la Mirandole, sait tout et encore autre chose, nous donnera le fruit de ses recherches, le récit de ses voyages, l'expression de son enthousiasme ou de ses découragements.

Nous ne saurions nommer tous nos collaborateurs, car nous ne les connaissons pas tous. Comme nous l'avons dit en commençant, nous avons élevé une tribune; nous invitons les vrais amis de la musique à y monter pour dire ce qu'ils savent, ce qu'ils croient, ce qu'ils proposent et ce qu'ils espèrent.

Nous ne suivrons, on en concevra facilement le motif, aucun ordre précis dans les matières que nous traiterons ; mais à la fin de chaque année, nous rédigerons un résumé analytique des articles contenus dans cette Revue, afin de permettre au lecteur d'embrasser d'un seul coup d'œil l'ensemble de l'ouvrage.

Dans la plupart des numéros de ce recueil, on trouvera une revue critique consacrée à faire connaître, à apprécier les publications nouvelles qui se rapporteront à notre sujet. Nous aurons soin d'annoncer les inventions remarquables, de louer les artistes dévoués et habiles, de poursuivre le charlatanisme; nous raconterons toutes les tentatives qui se feront pour la régénération de la musique religieuse ou la fondation de cours populaires. Des correspondants judicieux nous enverront toutes ces nouvelles, dont nous pourrons nous-même, dans le cours de nos voyages, contrôler l'exactitude.

Maintenant, nous avons dit nos vues et nos projets; nous dirons nos espérances.

Nous espérons que, grâce à nos efforts, à nos conseils, à nos études, il s'opérera sur divers points de la France des améliorations notables dans l'exécution de la musique religieuse. Nous espérons que dans tous les séminaires on étudiera le plainchant, non pas seulement pour en solfier les notes, mais pour en comprendre l'esprit, en connaître les règles, en apprécier les beautés. Nous espérons que, encouragés par nos éloges, ou tourmentés par nos critiques, les organistes ne feront plus entendre

sur leur instrument que des sons graves et dévotieux. Nous espérons que des maires, des conseils municipaux, des instituteurs s'entendront pour organiser des cours et propager l'étude du chant en chœur.

Nous espérons enfin que beaucoup de membres du clergé, des artistes, des gens du monde, ceux qui gouvernent nos cités, ceux qui dirigent des paroisses, ceux qui instruisent les enfants, viendront à nous et nous accompagneront dans ce voyage d'étude et d'exploration que nous entreprenons aujourd'hui. Déjà notre navire est lesté, la brise se lève et gonfle les voiles; que ceux qui veulent nous suivre se hâtent de s'embarquer avec nous.

F. Danjou.

DU DEMI-TON

DANS LE PLAIN-CHANT.

(Premier article.)

L'altération progressive du chant de l'église connu sous le nom de *chant grégorien,* parce que saint Grégoire en a été le réformateur, cette altération, dis-je, date d'une époque fort éloignée de notre temps. Déjà Réginon, abbé de Prum, la signalait, en 885, dans son épître *De harmonica institutione,* adressée à Rathbod, évêque de Trèves, et publiée par l'abbé Gerbert, dans le premier volume de sa Collection des écrivains ecclésiastiques sur la musique (pag. 230-247). On y voit que Réginon ayant pris chez lui l'antiphonaire de la cathédrale de Trèves, il en a rangé les chants dans un meilleur ordre conforme à la constitution des tons. Puis il indique des anomalies dans un certain nombre d'antiennes où la forme des modes n'était pas respectée, et qui, après avoir commencé dans un ton, finissaient dans un autre.

Les altérations introduites dans le chant de l'église étaient déjà si considérables au commencement du XIe siècle, que Guido d'Arezzo se crut obligé d'écrire un traité concernant leur correction, qui est parvenu jusqu'à nous (1). Il attribue ces altérations à l'ignorance de la plupart des clercs et des moines (2).

(1) Multorum considerans errorem, coactus sum Gregorii cantum, quem multis in locis plures enormiter depravarunt, Dei juvamine veris, suis, finalibus scilicet, tropis adducere. *Correctorius multorum errorum, qui fiunt in cantu gregoriano in multis locis*, apud Mart. Gerbert, *scriptor. ecclesiast. de Musica sacra*, t. II, fol. 50.

(2) Sunt etiam plerique clerici vel monachi, qui artem musicæ jucundissimæ neque sciunt, neque scire volunt, et, quod gravius est, scientes refutant et abhorrent, et quod si aliquis musicus eos de cantu, quem vel non rite

Mais ce fut surtout vers le milieu du XIIIe siècle que la belle simplicité du chant grégorien reçut une cruelle atteinte par des additions multipliées de notes sur une seule syllabe, à l'imitation des formes du chant oriental, dont le goût avait été rapporté en Europe par les croisés. Sans remonter à la cause, le savant abbé Baini a constaté le fait dans ses Mémoires sur la vie et les ouvrages de Pierluigi de Palestrina (1). On verra plus loin comment les formes contournées de la mélodie, qui furent les résultats de ces additions, ont donné naissance à de nombreuses altérations de la tonalité naturelle du plain-chant.

Avant de parler des autres causes qui ont exercé une influence plus fâcheuse encore sur la dégénération de cette tonalité, il est nécessaire que nous disions ici, le plus brièvement qu'il nous sera possible, quelle est sa constitution, renvoyant pour de plus amples détails à notre *Méthode élémentaire de plain-chant* (Paris, veuve Canaux, 1845), où nous croyons en avoir expliqué la théorie avec clarté (§§ V, VI, VII et VIII).

La tonalité du plain-chant, renfermée originairement dans les limites d'une octave, est purement *diatonique*, ou simplement composée des notes *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, *ut*, sans aucune altération de ces notes naturelles.

Dans cette suite de notes, les unes sont, comme on sait, à la distance d'un ton, comme *ut-ré*, *ré-mi*, *fa-sol*, *sol-la*, *la-si*; d'autres ne sont séparées que par un demi-ton, comme *mi-fa*, et *si-ut*.

Or, dans l'origine, on disposa ces notes en sept ordres différents, de cette manière :

1° *Ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, *ut*.
2° *Ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, *ut*, *ré*.
3° *Mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, *ut*, *ré*, *mi*.
4° *Fa*, *sol*, *la*, *si*, *ut*, *ré*, *mi*, *fa*.
5° *Sol*, *la*, *si*, *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*.
6° *La*, *si*, *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*.
7° *Si*, *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*.

Dans ce tableau, la place des demi-tons est indiquée par ce

vel incomposite proferunt, compellat, impudenter irati obstrepunt, nec veritati adquiescere volunt, suumque errorem suo conamine defendunt. *Ibid.*

(1) Tom. II, pag. 62.

signe —. On y voit que, dans chaque disposition des notes, la place de ces demi-tons est différente des autres. C'est dans cette diversité que se trouve l'origine des tons ou modes du plain-chant, et c'est par cela même que ces tons diffèrent de la tonalité de la musique moderne, où les demi-tons sont toujours aux mêmes places dans chaque gamme, par l'abaissement ou l'élévation de certaines notes, et conséquemment par l'altération de l'ordre diatonique, qui est le fondement de l'ancien chant ecclésiastique.

Les tons du plain-chant sont caractérisés par trois choses essentielles, savoir : 1° par les limites de l'octave où la gamme de chaque ton est renfermée ; 2° par la *dominante*, c'est-à-dire celle qui s'allie le plus fréquemment aux formes de la mélodie ; 3° la *finale*, c'est-à-dire la note de terminaison du ton.

Bien qu'il semble qu'il ne puisse y avoir plus de sept tons, puisqu'il n'y a que sept échelles diatoniques possibles dans les notes *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, *ut*, il n'en est pas ainsi, parce que la plupart des phrases du chant sont ordinairement renfermées dans les limites d'une quinte ou d'une quarte, c'est-à-dire dans la partie inférieure ou supérieure de l'échelle du ton ; car toute échelle est divisée en deux parties, à savoir, une quinte, en partant de la note grave jusqu'à la cinquième note, et une quarte, depuis cette cinquième note jusqu'à l'octave de la première. Or, la quarte et la quinte de chaque échelle pouvant être placées dans une position supérieure ou inférieure, il en résulte que chaque échelle peut donner lieu à deux combinaisons tonales.

Guidés par cette considération, les anciens réformateurs du chant ecclésiastique ont opéré sur toutes les échelles cette combinaison double de chaque gamme, en commençant par l'échelle de *ré*, qu'ils ont désignée comme le premier ton. Par exemple, prenant dans cette échelle la quinte ascendante *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, et y ajoutant la quarte ascendante, *la*. *si*, *ut*, *ré*, ils en formèrent le *premier ton*, dont les limites sont *ré*, *ré*, et le point de division *la* ; puis prenant la même quinte en descendant, *la*, *sol*, *fa*, *mi*, *ré*, et y ajoutant la quarte descendante, *ré*, *ut*, *si*, *la*, ils en formèrent une autre gamme (*la*, *si*, *ut*, *ré*, — *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*), à laquelle ils donnèrent le nom de *deuxième ton*, et pour limites *la*, *la*, et pour point de division *ré*. Or, il est facile de comprendre que cette gamme du second ton n'est pas l'échelle de *la*, qu'on a vue précédemment ; car la division

naturelle de celle-ci est : *la*, *si*, *ut*, *ré*, *mi*; — *mi*, *fa*, *sol*, *la*. Les limites y sont bien *la*, *la*; mais le point de division est *mi*, tandis qu'il est *ré* dans la gamme du deuxième ton.

Il résulte de là que, faisant la même opération sur les sept échelles, les anciens organisateurs du plain-chant trouvèrent quatorze modes diatoniques dans la suite des notes *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, *ut* (1). Les sept gammes qui ont la quarte au-dessus de la quinte furent appelées *authentiques*, et celles où la *quarte* est au-dessous de cette quinte eurent le nom de *plagales*.

Il n'est pas aisé de déterminer l'époque ni le pays où cette première constitution des modes du plain-chant fut d'abord abandonnée pour une autre division réduite aux huit tons depuis longtemps en usage. S'il était démontré que saint Ambroise, archevêque de Milan, n'eût conservé dans son église que quatre modes de l'ancien chant de l'église d'Orient, à savoir, le *dorien* (*ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, *ut*, *ré*), le *phrygien* (*mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, *ut*, *ré*, *mi*), l'*éolien* (*fa*, *sol*, *la*, *si*, *ut*, *ré*, *mi*, *fa*), et le *mixolydien* (*sol*, *la*, *si*, *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*), on ne douterait pas que saint Grégoire-le-Grand, à qui l'on attribue l'organisation du chant en huit tons, savoir, quatre authentiques et quatre plagaux, n'eût ajouté ceux-ci aux quatre modes uniques de saint Ambroise; mais on manque de renseignements positifs à cet égard. Camille Perego, prêtre de l'église de Milan, de qui nous avons un traité de chant ambroisien, affirme bien qu'il n'y eut d'abord que quatre modes dans ce chant (Tratt. II, cap. IV, pag. 23), mais il n'en fournit point de preuve, et saint Augustin, qui nous apprend que le saint archevêque de Milan y introduisit le chant à la manière de l'Orient, paraît vouloir parler de la division du chant en deux chœurs (*antiphonie*), plutôt que de la tonalité (2). Il reste donc incertain si saint Augustin a ajouté les modes plagaux aux quatre modes primitifs, vers la fin du VIe siècle, ou s'il réduisit au nombre de huit les quatorze modes qui paraissent avoir été introduits à Rome par le pape Damase, en 371.

Quoi qu'il en soit, il est certain que l'usage des huit tons du

(1) Voyez la *Méthode élémentaire du plain-chant*, § VI.
(2) Conf., l. 9, c. 7.

plain-chant était généralement établi dans le VIIIe siècle, car on cite ce passage dans un fragment du traité de musique composé par Alcuin, aumônier de l'empereur Charlemagne : *Octo tonos in musica consistere musicus scire debet;* et plus loin : *Nam quatuor eorum* (*tonorum*) *authentici vocantur....; plagii autem conjuncte dicuntur omnes quatuor.* Nous voyons aussi dans l'ouvrage de Réginon de Prum cité plus haut, que les quatre tons authentiques étaient considérés de son temps comme naturels, et les autres comme artificiels.

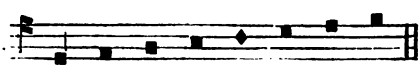
Ainsi qu'on l'a vu ci-dessus, les quatre tons authentiques sont ceux des deux échelles naturelles de *ré,* de *mi*, de *fa,* de *sol*. Leur tonique, ou première note du ton, est aussi la *finale* ou note de repos. La *dominante*, ou note fréquemment répétée, est la cinquième dans le premier, le troisième et le quatrième de ces tons; dans le deuxième ton authentique, c'est la sixième note qui est la dominante.

De même que dans la tonalité des quatorze modes, les quatre *tons plagaux* du plain-chant se formèrent en transportant au-dessous de la finale la quarte qui se trouve aux notes supérieures dans tous les tons authentiques.

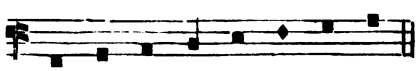
Dans cette disposition des notes de chaque échelle, la quatrième note de chaque ton plagal est toujours la finale. A l'égard de la dominante, on la trouve à la sixième note dans les plagaux des premier et troisième tons authentiques, et à la septième, dans les plagaux du deuxième et du quatrième.

Telle est la constitution primitive des huit tons du plain-chant, dont voici le tableau. On y remarquera que la finale y est indiquée dans tous les tons par la longue ■| ou |■, et la dominante, par la semi-brève ♦.

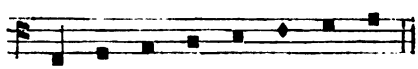
1er TON (authentique).



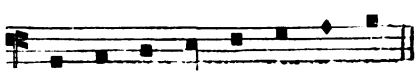
2^e TON (plagal).



3^e TON (authentique).



4^e TON (plagal).

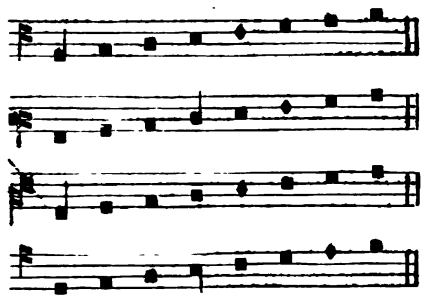


5e Ton (authentique).

6e Ton (plagal).

7e Ton (authentique).

8e Ton (plagal).



Ainsi qu'on le voit, toutes ces gammes sont purement diatoniques, comme les sept échelles primitives des diverses dispositions d'une gamme unique : aucun signe accidentel d'un demi-ton étranger à cet ordre diatonique n'y apparaît.

Cependant ce serait une erreur de croire que les mélodies dont le graduel et l'antiphonaire furent composés originairement étaient chantées sans qu'on y admît jamais d'autres demi-tons que ceux qui sont inhérents à la disposition de chaque gamme ; car nous voyons dans le dialogue sur la musique, ou plutôt sur le plain-chant, écrit au commencement du xe siècle, par Odon, abbé de Cluny, que la distinction du ♭ et du ♮ avait été introduite dans le chant longtemps avant le temps où vécut cet écrivain didactique, pour la diversité du placement des demi-tons (1). Or, cette diversité n'était pas celle qui résulte de la nature même des gammes et des différences de leurs limites ; car on a vu par les tableaux précédents que ces différences dans le placement des demi-tons n'y introduisent rien d'étranger à la constitution diatonique des échelles. La distinction entre le ♭ et le ♮ n'a donc rien de commun avec la différence du placement des demi-tons naturels dans chaque mode ; ce sont des demi-tons accidentels que ces signes y introduisent. Quelles sont donc les circonstances qui ont amené des perturbations de cette nature dans la conformation naturelle des tons du plain-chant ? Voilà ce qu'il s'agit d'examiner ; et cette question a d'autant plus d'importance que tous les auteurs qui ont traité du chant ecclésiastique après Odon s'en sont occupés spécialement, et que beaucoup de monuments du chant ancien nous offrent des exemples d'altérations accidentelles de la tonalité de ce chant.

(1) *Dialogus de Musica a Dom. Odone compositus*, ap. Gerberti *Script. de Musica sacra*, t. I, pag. 251-264, *passim*.

Guido d'Arezzo est le premier auteur du moyen-âge qui nous ait fait connaître l'origine de l'introduction dans le chant du demi-ton étranger à la constitution des tons. « Le ♭ rond (dit-il), ap-» pelé *mou* ou *ajouté*, parce qu'il est moins régulier (que le ♮), » s'accorde avec *fa*, et a été mis à la place de l'autre signe, » parce que *fa* ne s'harmonise pas avec le ♮ (*si* ♮) qui forme avec » lui l'intervalle de triton (1). » Dans le traité de musique attribué à saint Bernard, et qui est certainement du XIIe siècle, il est dit que le ♭ a été inventé pour tempérer le triton; et que là où cet intervalle donne de la dureté au chant, le ♮ doit être remplacé furtivement par le bémol; mais que si le chant redevient naturel, ce signe doit disparaître (2).

Il serait trop long de rapporter toutes les autorités anciennes qui prouvent que l'usage général du demi-ton accidentel pour corriger la relation de triton ou de quarte majeure entre deux notes du chant ecclésiastique, remonte aux temps les plus reculés. Mais en quels cas considérait-on cette relation comme existante, et comme exigeant l'usage de ce demi-ton accidentel? C'est là le point important à déterminer, et c'est sur ce sujet que bien des erreurs se sont accréditées. Suivant M. l'abbé Baini (3), le demi-ton accidentel n'est admissible que dans le cas de la relation directe du triton *fa-si*, c'est-à-dire lorsque ces deux notes se succèdent immédiatement. Il suffit, pour démontrer que cette opinion n'est pas fondée, il suffit de rapporter la sentence de Guido d'Arezzo, qui ne veut pas que le ♭ et le ♮ soient réunis dans la même neume (4), c'est-à-dire dans une même formule radicale du

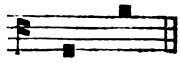
(1) ♭ vero rotundum, quia minus est regulare, quod adjunctum vel molle dicunt, cum F habet concordiam, et ideo additum est, qui F cum quarta a se ♮ tritono differente nequibat habere concordiam. (*Micrologus de disciplina artis musicæ*, cap. VIII, ap. Gerberti *Script. ecclesiast. de Musica sacra*, t. II, pag. 8).

(2) Inventum est autem ♭ rotundum ad temperandum tritonum, qui supernaturaliter invenitur : ubi enim cantus asperior sonat, ♭ rotundum loco ♮ quadrati, ad temperandum tritoni duritiam, furtim interponitur. Sed ubi cantus ad suam naturam recurrerit, statim debet auferri. (*Santi Bernardi, de Cantu, seu correctione Antiphonarii, cap.* 8, in Op. omn. ed. Joh. Mabillon, t. II).

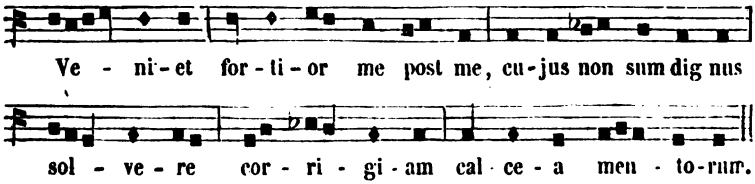
(3) *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, t. II, pag. 84.

(4) Utramque autem ♭. ♮. in eadem neuma non jungas. (*Loc. cit.*)

chant, quelles qu'en soient la forme et l'étendue. En réalité, l'abbé Baini n'est pas seulement contredit par l'autorité de Guido, d'autant plus considérable qu'elle se rapproche davantage des temps primitifs, mais par la plupart des écrivains modernes qui ont fait preuve de connaissances étendues dans la science du plain-chant, et même par de très anciens antiphonaires et graduels dont je rapporterai plus loin des extraits. Que dans le cinquième ton, avec l'échelle de *F* à *f*, c'est-à-dire :



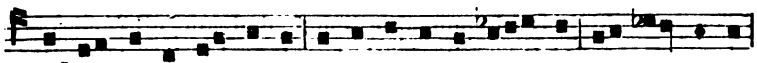
on ne mette pas, comme l'ont voulu quelques auteurs, et comme l'ont fait certains éditeurs de livres de chant, le bémol à la clef, rien de mieux; l'abbé Baini a certainement raison dans la critique qu'il fait à ce sujet; car il y a des neumes du cinquième ton dans lesquelles le *fa* ne se trouve point en rapport direct ni indirect avec le *si*, et dans ce cas, le bémol ne doit point apparaître, afin de conserver autant que possible aux mélodies leur tonalité primitive. Prenons pour exemple l'antienne du *Magnificat* de la quatrième férie de la première semaine de l'Avent, que voici :

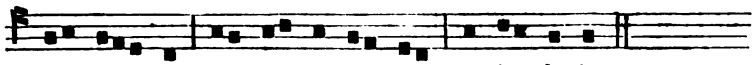


Cette antienne est du cinquième ton : cependant tout le commencement, jusqu'aux mots *post me*, repousse le demi-ton ; mais bien que les anciens manuscrits et les éditions de l'Antiphonaire, imprimés à Rome, n'aient pas le bémol dans ce qui suit, il est évident que le bémol est nécessaire dans la neume de *cujus non sum dignus solvere*, où le repos sur la finale *fa* ferait sentir la relation de triton, s'il n'était pas chanté à la quatrième note du ton.

Mais il y a des pièces de chant tellement caractérisées, que le bémol à la clef, bien que d'un usage assez moderne, est sans inconvénient; car les formes en sont telles, que la quarte de *fa* y serait toujours en relation de triton, soit directe, soit indi-

recte, si le bémol ne la corrigeait. En voici un exemple, dans l'antienne du *Magnificat* de la troisième férie de l'octave de la Pentecôte, que nous avons trouvée dans les anciens antiphonaires manuscrits; elle est du sixième ton :





Si l'on y fait attention, il y a ici deux questions dans une seule, à savoir : 1° de quelle manière on peut déterminer quand il faut chanter les demi-tons dans les anciens livres de chant, manuscrits ou imprimés, dans lesquels ils ne sont pas marqués; 2° s'il est nécessaire de les indiquer dans les éditions qu'on en pourra donner à l'avenir. La suite fera voir que la première de ces questions se complique de diverses circonstances qui se sont présentées dans la succession des temps. Mais n'anticipons pas.

Et d'abord remarquons que la diversité des systèmes de notations en usage concurremment, dans le moyen-âge, a singulièrement contribué à jeter de l'obscurité sur ce sujet; car avant que les notations saxonne et lombarde, par exemple, fussent appliquées à des lignes, ou eussent, en tête des pièces de chant, des lettres pour déterminer les degrés de signes toujours figurés avec plus ou moins de négligence par les copistes, il n'y avait pas d'indication de demi-ton possible, le ♭ et le ♮ étant absolument étrangers à ces notations, qui ont servi pour le plus grand nombre d'antiphonaires, de graduels et de missels antérieurement au XIIe siècle. Il en est de même de la notation de Hucbald, qui s'était répandue dans plusieurs monastères de France et des Pays-Bas, ainsi que de beaucoup d'autres notations particulières, qui n'étaient connues que dans certaines localités. La notation par les lettres, et celle qui s'est conservée jusqu'à nos jours, avaient seules reçu l'usage du bémol et du bécarre; mais les copistes des anciens livres de chant s'en sont rarement servis, s'en rapportant sans doute aux règles écrites ou traditionnelles pour la détermination de l'emploi des demi-tons.

Ces règles, ou négligées par la suite, ou modifiées par les

exigences de l'harmonie, comme je le prouverai tout-à-l'heure, ont fini par devenir incertaines et par faire naître des opinions diverses concernant l'usage plus ou moins étendu du demi-ton. Déjà, dans la seconde moitié du xie siècle, la question était devenue assez intéressante pour que Raoul, de Laon, ait écrit à cette époque un traité *De semitonio* (1), dans lequel il discute, malheureusement sans méthode et sans clarté, certaines circonstances de l'emploi de cet intervalle.

Le fait qu'il est important de constater est que les demi-tons qui n'étaient pas indiqués dans les livres de chant étaient considérés comme sous-entendus dès les anciens temps, et que les musiciens les plus instruits ont établi cette vérité de la manière la plus certaine. En le rendant inattaquable, nous démontrerons l'erreur de ceux qui se persuadent que la restauration du plain-chant consisterait à l'exécuter tel qu'on le trouve dans les anciens antiphonaires et graduels; nous nous proposons de réfuter ensuite celle de beaucoup de chantres qui multiplient les demi-tons sans raison et sans nécessité.

Les anciens auteurs de traités de plain-chant parlent tous du remplacement du ton écrit dans le chant par le demi-ton, qui était supposé comme indiqué dans les circonstances où il était reconnu nécessaire : ils appellent cette supposition *musica ficta*. On voit que cette expression s'était conservée depuis le xive siècle jusqu'à la fin du xviie; car dans le livre intitulé *La science et la pratique du plain-chant*, attribué au P. Jumillac, on lit ce passage (Part. II, c. xiv, pag. 108) : « Il arrive aussi que ces » deux mesmes signes de ♭ *mol* et de ♮ *carre* sont quelquefois » sous-entendus, bien qu'ils ne soient pas exprimez; ce qui

(1) Le manuscrit de ce traité existait autrefois au couvent de Saint-Victor, à Paris, sous le numéro 758; il se trouve aujourd'hui à la Bibliothèque royale de cette ville, sous le numéro 534 du supplément latin. Les auteurs de l'histoire littéraire de la France disent (t. VII, pag. 143) que l'ouvrage de Raoul, de Laon, ainsi que celui de Theotger, évêque de Metz, traite du demi-ton, *qui est comme l'âme du chant, et en forme les différences suivant sa situation.* Ce passage donne lieu à deux remarques curieuses : la première, que le traité de musique de Theotger n'a pas le demi-ton pour objet; l'autre, que La Borde ayant copié ce passage, une faute d'impression a fait mettre dans son livre l'*aîné du chant*, au lieu de l'*âme du chant;* et sans être arrêtés par le non-sens de cette phrase, Gerber, Forkel, Choron et Fayolle, MM. Lichtenthal, Becker et autres l'ont répétée.

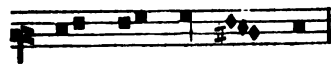
» se rencontre plus fréquemment sous leur lettre naturelle B, » et beaucoup plus rarement sous les autres lettres, *où quelquefois il est nécessaire de les feindre pour éviter la mauvaise suite ou la dissonance des notes.* » Pour l'intelligence de ce passage, comme de ce qui va suivre, il est nécessaire de se rappeler que dans la solmisation par les muances, adoptée depuis le XIe siècle, la gamme avait été réduite à l'hexacorde, et que la septième note n'avait pas de nom; en sorte que cette note, que nous appelons *si*, était appelée B *fa*, lorsqu'elle était représentée par le bémol, et B *mi*, ou ♮ *mi*, lorsqu'elle l'était par le *bécarre*. De là vient que le triton formé par *si* avec *fa* était appelé *mi contre fa*. L'horreur qu'inspirait cette relation de notes aux anciens chantres et musiciens avait donné lieu à cette sentence qu'on retrouve dans plusieurs traités de musique du moyen-âge : mi *contre* fa *est le diable en musique* (mi *contra* fa *est diabolus in musica*). On voit par là que les deux demi-tons de notre gamme majeure qui se trouvent entre *mi-fa* et *si-ut*, étaient appelés *mi-fa* et *mi-fa* dans cet ancien système de solmisation.

Or, si nous appliquons ce système à la phrase du P. Jumillac rapportée plus haut, nous en aurons le véritable sens, et nous verrons que lorsque le ♮ était supposé, ou *feint*, pour nous servir de son expression, sous une autre note ou lettre que B, ce bécarre devenait ce que nous appelons un *dièse*. Un passage curieux du livre du P. Bonaventure, de Brescia, intitulé *Regula musicæ planæ* (dont une première édition a été publiée à Venise en 1494, petit in-4°), nous fournit la démonstration de cette vérité. Le voici dans le langage de l'auteur, sorte de patois composé d'un mélange de mauvais latin et d'italien non moins incorrect (C.-12) :

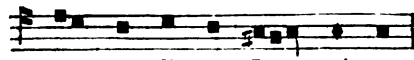
« Item el semitonio cromatico sive excellente se fa *per musica* » *ficta*, seu quando de tono per musica plana faciamo semito- » nium per ficta musica. E questi tali semitoni cromatici, sive » collorati se fanno in descensu, seu quando de *fa* vel de *ut* na- » turalis facimus *mi* accidentalis, ut hic patet :

Voilà certes bien le cas dont parle le P. Jumillac, où le bécarre est attribué à une autre note que B, et conséquemment où

il devient un dièse; car, ainsi que le dit le P. Bonaventure, au ton de plain-chant est substitué le demi-ton, par musique feinte, et de semblables demi-tons *chromatiques* ou *colorés* se font par mouvement descendant, quand *fa* ou *ut* naturels deviennent accidentellement *mi* (pour éviter la relation de triton). L'exemple ci-dessus, noté pour la solmisation moderne, se rapporte donc à celui-ci :



Ne nous étonnons donc pas de voir apparaître le dièse avec le bécarre dans le livre de Spataro contre les erreurs de Gafori (1), et dans le Lucidaire d'Aaron (2), comme le signe sous-entendu de certains cas où il est nécessaire de faire disparaître vers la finale une relation directe ou indirecte du triton ; ne nous étonnons pas de trouver dans l'excellent traité du chant ecclésiastique du P. Martinelli (3) la même doctrine (pages 63 et 64), avec cet exemple à l'appui :



Enfin, ne nous étonnons pas de voir le P. Frezza *dalle grotte* établir, dans son *Cantore ecclesiastico* (4), que non seulement ces terminaisons appartiennent à plusieurs finales des septième et huitième tons, mais aussi à la neume de la seconde terminaison du psaume du quatrième, et l'antienne suivante du même ton, à raison de la relation de triton qui s'y trouve et conformé-

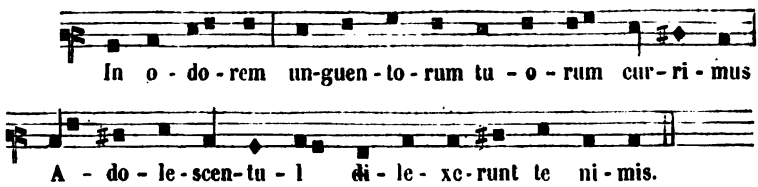
(1) *Errori di Franchino Gafurio da Lodi in sua defensione, e del suo preceptore M. Bartolomeo Ramis Hispano subtilmente dimostrati.* Bologne, 1521, in 4.

(2) *Lucidario in musica di alcune opinioni antiche e moderne.* Venise, 1545, in-4.

(3) *Via retta della voce corale, overo Osservationi intorno al retto esercitio del canto fermo.* In Bologna, Giacomo Monti, 1671, in-4.

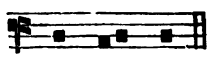
(4) *Il cantore ecclesiastico, breve, facile, ed esatta notizia del Canto fermo.* In Padova, 1698, in-4. (Lezz. 9ª, pag. 41 et suiv.)

ment à la règle donnée par Guido, qui ne permet pas de réunir dans la même neume le ♭ et le ♮ :

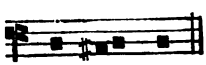


et dans plusieurs autres.

Mais ici une remarque est nécessaire, à savoir, que les pièces de chant composées dans les tons authentiques purs, c'est-à-dire dans ceux qui sont renfermés entre le limites de *D* à *d*, de *E* à *e*, de *F* à *f*, et de *G* à *g*, ne descendent jamais au-dessous de la finale, et conséquemment que le dièse ne peut apparaître au-dessous de cette finale dans les pièces des premier, troisième, cinquième et septième modes. Ce n'est que dans les tons plagaux ou dans les pièces du mode mixte que cette substitution du demi-ton au ton écrit peut se rencontrer pour éviter les relations directes ou indirectes du triton. A plus forte raison cette substitution doit-elle être évitée, si l'on ne consulte que le chant pris abstraction faite de toute harmonie, lorsqu'elle n'a pas pour objet d'éviter cette relation. C'est donc à tort, sous tous les rapports, que, dans les temps modernes, on a imprimé des éditions de l'antiphonaire et du graduel où l'on trouve, par exemple, des terminaisons de pièces du premier ton ainsi formulées :



qui, dans l'exécution habituelle, se transforment en celle-ci :



La multiplicité de ces formules dans les temps modernes leur a fait donner avec beaucoup de justesse, par le P. d'Avella (1) le nom *d'éclipses des tons*. Le P. Frezza *dalle grotte* dit que ces cadences finales produisent un bon effet par l'accompagnement de l'orgue (*loc. cit.* p. 42). Mais ceci est une autre question relative à l'in-

(1) *Regoli de Musica divise in cinque trattati, con le quali insegna il canto fermo, e figurato*, etc. In Roma, 1657, in-fol. (pag. 89).

fluence de l'harmonie sur la tonalité du plain-chant, que nous examinerons plus tard.

Au résumé, il est établi dans ce qui précède : 1° que, dès les premiers temps, l'usage de chanter le plain-chant, non tel qu'il était écrit, mais en substituant le demi-ton au ton toutes les fois qu'il fallait corriger des relations directes ou indirectes de triton ou de quinte mineure, a existé, et que la pensée de ramener l'exécution de ce chant à ce qui est écrit dans les anciens antiphonaires et graduels manuscrits serait une erreur capitale; 2° que la substitution du demi-ton au ton se fait, ou par abaissement au moyen du bémol, ou par élévation au moyen du dièse, qui représente le bécarre de l'ancienne solmisation par les muances; 3° que les substitutions de cette dernière espèce par des notes placées au-dessous des finales des tons authentiques est une erreur née de la dégénération des formes primitives du chant, qui a transformé ces tons authentiques en tons imparfaits par surabondance; 4° enfin que toute substitution ascendante du demi-ton par le dièse n'est pas fondée (en ne considérant que le chant en lui-même) lorsqu'elle n'a pas pour objet de corriger les relations directes ou indirectes de triton ou de quinte mineure.

Nous tirons aussi de notre examen qu'un très grand nombre de cas entraînent la nécessité du bémol dans les cinquième et sixième tons. Mais une question se présente relativement à l'emploi du même signe dans le premier ton, lorsqu'il n'y a pas nécessité absolue résultant de fausses relations. On sait qu'il y a des chants qui, dès leur intonation, se présentent sans ce signe, et ne pourraient l'admettre sans perdre leur caractère et leur beauté; tel est celui du *Salve Regina;* mais il en est d'autres qui ont le bémol comme note caractéristique, et auxquels il serait impossible de l'enlever sans en rendre les formes pénibles à l'oreille. Et remarquez que cette distinction a préoccupé sérieusement les plus anciens écrivains. Loyola Guevara, savant auteur espagnol d'un très bon traité de plain-chant (1), a examiné cette question (*Aviso* XVII, x *regla*), ainsi que Cerone (2), qui

(1) Arte para componer Canto llana y para corregir y emendar la canturia que esta compuesta fuera de arte, etc. En Sevilla, anno de 1582, in-4.

(2) *El Melopeo y maestro, tractado de Musica theorica y practica*, etc. Naples, 1613, in-fol.

l'a même traitée avec beaucoup d'étendue (lib. V, cap. VIII et IX); mais ce qu'ils en disent ne résout pas la question d'une manière aussi complète et aussi générale que ce qu'en a écrit Marchetto, de Padoue, en 1274, dans son *Lucidarium musicæ planæ* (Tract. XI, cap. IV). Suivant cet écrivain judicieux, le chant doit être dit avec le bécarre, qui occupe généralement la partie supérieure de la constitution du ton, c'est-à-dire la région de la quarte depuis la dominante jusqu'à la limite aiguë, et avoir le bémol quand les formes de sa contexture principale sont dans la région inférieure, c'est-à-dire dans la quinte contenue entre la finale et la dominante. Ses paroles me paraissent trop importantes pour n'être pas rapportées ici :

« Sed posset aliquis dicere : Debet cantari primus tonus per ♭ » rotundum, an per ♮ quadrum? Dicimus, quod per ♮ quadrum » semper, quando modum suum implet, ut superius dictum est. » Et ratio est, quia tunc in ipso prima species diapente et dia- » tessaron, ex quibus formatur, rationabiliter reperitur, quod » non esset, si per ♭ rotundum cantaretur; nam supra primam » speciem diapente non reperiretur prima diatessaron, sed *a re*, » quæ in deutero et ejus plagali proprie reperitur. Si vero suum » modum non implet, tunc est dupliciter advertendum : quia » aut ascendit ultra primam diapente ad *c* acutum et non ulte- » rius; et tunc semper per ♭ rotundum debet modulari, et cum » sexto dicitur esse commixtus; aut aliquando ad *c* acutum at- » tingit, et tunc dupliciter : quia aut ascendit ad *c* prædictum » acutum pluribus vicibus, et ad *d* acutum post hæc ascendit, » antequam descendat in F. grave, et tunc semper cantabitur per » ♮ quadrum; aut ascendit ad prædictum *c*, descendit ad F. grave, » et tunc per ♭ rotundum cantare debemus, etc. »

FÉTIS père.

(*La suite au prochain numéro.*)

L'ORGUE DE SAINT-EUSTACHE

JUGÉ PAR

MM. BERLIOZ et DIDRON.

On sait aujourd'hui les détails de ce déplorable accident. Quelques instants ont suffi pour réduire en cendres un instrument magnifique, objet d'art d'un grand prix, chef-d'œuvre des facteurs qui l'avaient établi. Les organes de la presse, les membres du clergé, monseigneur l'archevêque de Paris lui-même, ont spontanément exprimé les regrets que leur causait la perte de ce bel orgue. Tout le monde enfin a paru en éprouver une vive peine, excepté deux personnes, dont l'opinion a une grande valeur, dont le jugement exerce une grande influence. Je dois nommer M. Didron, directeur des excellentes *Annales archéologiques*, et M. Berlioz, rédacteur du *Journal des Débats*. Tous deux sont mes amis, tous deux m'ont accordé plus d'une fois leur bienveillant et puissant appui, et cependant je ne dois pas hésiter à réfuter les assertions étranges et contradictoires qu'ils ont émises à propos de la destruction de cet instrument.

M. Didron, dont on connaît l'érudition archéologique, a une prédilection marquée et bien judicieuse pour le XIIIe siècle et les œuvres de l'art à cette époque de foi et d'enthousiasme. Mais comme il n'a pas rencontré d'orgues monumentales dans les églises de cette époque, il en conclut qu'on ne doit admettre dans nos temples que de petites orgues d'accompagnement, et il a laissé tomber de sa plume la singulière épithète de *machines beuglantes*. C'est ainsi qu'il appelle nos orgues sonores.

Deux mots suffiront pour répondre à M. Didron. D'abord il n'est pas exact de croire qu'avant, pendant et après le XIIIe siècle,

il n'y eût pas de grandes orgues. On trouve dans les annales des Bénédictins, tome 5, une description détaillée de l'orgue de Winchester construit à la fin du xe siècle et dans lequel on comptait soixante-dix soufflets, quatre cents tuyaux, et qui était joué par deux organistes. Bien avant cette époque, Tertullien avait parlé de l'orgue comme d'une machine étonnante et magnifique (1). Divers historiens rapportent qu'une femme entendant pour la première fois un orgue à Aix-la-Chapelle sous le règne de Louis-le-Débonnaire, en mourut de frayeur. Porphyre Optatien a fait un poëme sur l'orgue dans lequel il parle de la puissance de ses sons. Ces faits et beaucoup d'autres qu'on pourrait citer prouvent qu'il y avait de grandes orgues au moyen-âge. Mais cela ne fût-il pas aussi bien établi, je ne vois pas quelle loi de l'Église, quelle raison liturgique, on pourrait invoquer pour repousser de nos cathédrales ces instruments grandioses qu'on y élève comme un hommage de la science mécanique et de l'harmonie, à Dieu, auteur de tous les arts.

L'orgue est né du plain-chant et de la musique moderne. Il a la gravité, la sublime monotonie du chant ecclésiastique, mais il se prête en même temps aux combinaisons, aux effets de l'harmonie et de la musique proprement dite. Il réalise peut-être sous le rapport purement mécanique et instrumental l'accord et l'alliance des deux systèmes, des deux principes, des deux arts, accord et alliance que nous regardons comme la dernière phase possible de la musique sacrée. M. Didron voudrait sans doute l'orgue tel qu'il était au xiiie siècle avec ces harmonies extraordinaires, ces étranges combinaisons de sons dont on a conservé dans nos orgues un précieux reste sous les noms de *cymbale, fourniture, plein-jeu, mixture.*

Eh bien, ce que M. Didron aimerait dans l'orgue est précisément ce que M. Berlioz a en horreur. « Si l'incendie (s'écrie ce » dernier (2), n'eût anéanti que ces horribles jeux de mutation » qui font que l'on joue toujours dans trois tons à la fois et » que le mode majeur est mêlé au mode mineur, harmonie à » faire fuir les ânes, il faudrait s'en réjouir. »

(1) Specta portentosam Archimedis munificentiam, organum hydraulicum dico, tot partes, tot compagines, tot compendia sonorum, tot itinera vocum et una moles erunt omnia. — Tertullien, *De anima.*

(2) *Journal des Débats* du 29 décembre.

Ces jeux de mutation, qui donnent la chair de poule à M. Berlioz, sont précisément ce qui, dans l'orgue, représente le moyen-âge, et ces harmonies à faire fuir les ânes ne nous font pas fuir, ni nous ni beaucoup d'autres artistes dont le goût et l'ouïe sont assez délicats. Il est vrai que ces jeux ont un caractère indéfinissable et mystérieux, il est vrai que toute la science musicale et acoustique est en défaut lorsqu'il s'agit d'expliquer ce phénomène harmonique; mais nous ne consentons pas pour cela à priver nos orgues de ces sons admirables, et qui ajoutent tant à la majesté de l'instrument.

Maintenant, je me demande comment il se fait que deux hommes d'un goût aussi sûr, d'un jugement aussi exercé tombent dans deux erreurs aussi contradictoires. En voici le motif. C'est que l'un, exclusivement préoccupé de la supériorité de l'art religieux au XIIIe siècle, repousse obstinément tout ce qui n'est pas marqué du sceau authentique de cette époque. L'autre, exclusivement préoccupé de la supériorité de l'art moderne, ne voit que des produits de la barbarie dans ce que les temps passés nous ont légué. Nous croyons, nous, qu'en toutes ces choses il faut garder un juste milieu, apprécier et honorer les œuvres du génie, quelle que soit leur date. L'intelligence de l'homme ne ressemble pas aux fleurs des montagnes qu'on ne voit éclore qu'à une seule époque de l'année; mais au contraire le génie est de tous les temps et de tous les lieux. Il revêt des formes diverses, il se pare de couleurs variées, suivant les circonstances au milieu desquelles il se produit. S'il s'appelle architecture, il bâtit aujourd'hui Ste-Sophie, demain la cathédrale de Rheims, après-demain St-Pierre de Rome; car les siècles sont des jours pour le génie. S'il s'appelle musique, il crée dans un temps le *Te Deum*, dans un autre le *Salve;* il invente l'orgue pour le paganisme, il le perfectionne et l'agrandit plus tard pour l'offrir au vrai Dieu. Voilà la mission du génie; le devoir des historiens, des critiques et même des journalistes est de l'admirer partout et toujours.

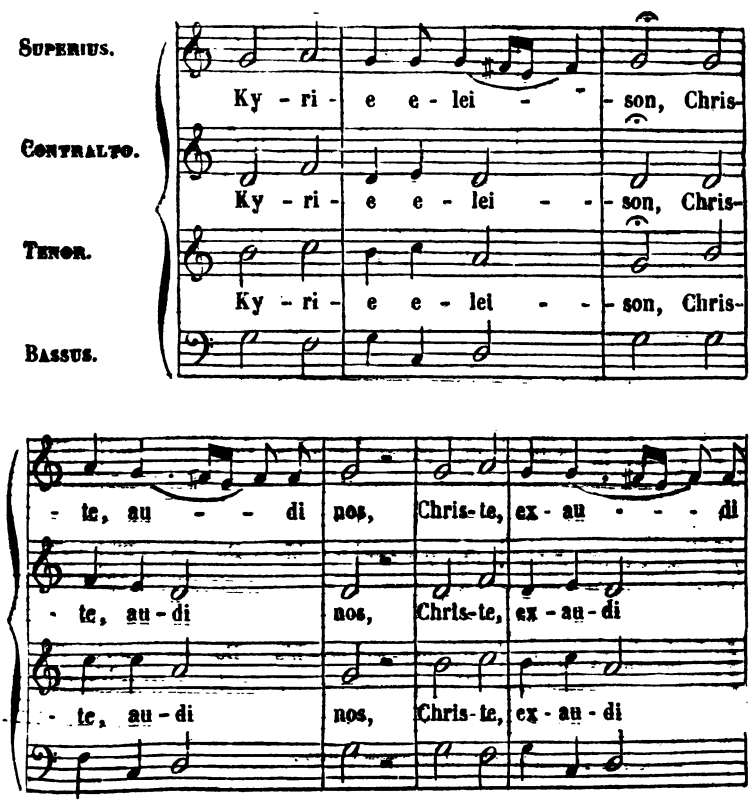
F. Danjou.

LITANIÆ

IN ALMA DOMO LAURETANA

OMNIBUS DIEBUS SABBATI, VIGILARIUM, ET FESTORUM BEATISSIMÆ VIRGINIS MUSICE DECANTARI SOLITÆ.

Parisiis, 1578, apud Thomam Brunninum.



nos. Pa-ter de cœ-lis De us, mi-se-re-re no-bis.

nos. Pa-ter de cœ-lis De-us, mi-se-re-re no-bis.

nos. Pa-ter de cœ-lis De-us, mi-se-re-re no-bis.

Sanc-ta Ma-ri-a, o-ra pro no-bis. Ag-nus De-i, Qui tol-lis

Sanc-ta Ma-ri-a, o-ra pro no-bis. Ag-nus De-i, Qui tol-lis

Sanc-ta Ma-ri-a, o-ra pro no-bis. Ag-nus De-i, Qui tol-lis

pec-ca-ta mun-di, par-ce no-bis Do — mi-ne.

pec-ca-ta mun-di, par-ce no-bis Do — mi-ne.

pec-ca-ta mun-di, par-ce no-bis Do — mi-ne.

Procédés de Tantenstein et Cordel, 90, rue de la Harpe.

Les *litanies* que nous avons transcrites en notation moderne, et que nous offrons aujourd'hui à nos abonnés, étaient en usage au XVIe siècle, dans la célèbre chapelle de Notre-Dame-de-Lorette, en Italie, et elles furent publiées à Paris, en 1578, ainsi que le titre l'indique. — Nous n'attachons pas à ce chœur simple et religieux une grande importance sous le rapport musical, mais nous le présentons comme un specimen du genre qu'il convient d'adopter pour de telles compositions. Si on compare ces *litanies* à celles qu'on exécute trop souvent dans nos églises et qui ressemblent à des airs de Pont-Neuf ou d'opéra-comique, on pourra comprendre la différence qui doit exister entre la musique sacrée et la musique profane. La simplicité du rhythme, l'emploi de l'harmonie consonnante, la gravité de la mélodie, voilà ce qui forme les conditions essentielles de la musique religieuse; ces conditions sont surtout exigibles quand il s'agit de mettre en musique ces pieuses supplications adressées à la sainte Vierge. Nous ne nous dissimulons pas les préjugés que nous aurons à combattre à ce sujet; car les membres du clergé, n'ayant reçu pour la plupart qu'une éducation musicale incomplète, sont disposés à se laisser toucher et impressionner par une musique mondaine. J'ai entendu des prêtres respectables soutenir que la prière de *la Muette*, composée par M. Auber, que le *Stabat* de Rossini, appartenaient au vrai style religieux; nous avons des cantiques, des motets, des messes composées par des prêtres, adoptés avec enthousiasme par le clergé à cause du caractère des auteurs, et cependant toute cette musique est d'un goût détestable; c'est l'opéra transporté dans le sanctuaire.

Je ne veux contrister personne : je respecte le zèle et la bonne volonté des prêtres-artistes qui publient de la musique religieuse; mais j'avoue cependant que je n'en connais pas parmi les contemporains qui n'aient point sacrifié à ce mauvais goût. Nos convictions nous font un devoir de lutter sans relâche contre cette déplorable influence. Nous espérons que, sans citer aucun nom en particulier, nous serons compris de ceux qui composent et de ceux qui exécutent cette musique.

F. D.

REVUE CRITIQUE.

Operum musicorum batavorum seculi XVI, edidit FRANCISCUS COMMER. Sumptibus Societatis Batavæ ad musicam promovendam, Berolini apud Trautwein.

Il s'est formé dans les Pays-Bas, il y a quelques années, une *Société pour l'encouragement de l'art musical.* Je ne connais de cette institution que le titre qu'elle porte, et deux cahiers de musique ancienne qu'elle a publiés, et dont je vais parler; mais j'espère pouvoir me procurer des renseignements détaillés sur cette société, ses statuts, son organisation, ses travaux, et transmettre aux lecteurs de la *Revue* ce que j'apprendrai à ce sujet.

La France est absolument dépourvue d'institutions de ce genre. Les *Sociétés philarmoniques*, qui sont peu nombreuses et surtout peu florissantes, se bornent à exécuter de la musique, mais elles ne font rien pour le progrès de l'art, soit en remettant en lumière d'anciens ouvrages, soit en fondant des cours publics. Un homme d'un mérite éminent, M. Beaulieu, de Niort, fondateur de la grande Association musicale de l'ouest, a essayé d'organiser une souscription pour l'impression de quelques chefs-d'œuvre devenus rares ou inédits en France; à part cet exemple, je ne sache pas que les sociétés musicales de la France aient fait, dans l'intérêt de l'art, rien de semblable à ce qu'entreprend la *Société néerlandaise.* Aussi je m'empresse de signaler ce fait et d'en proposer l'imitation. Il existe à Lyon, à Bordeaux, à Lille, à Nantes, des sociétés riches et bien organisées; elles peuvent et elles doivent encourager la musique autrement qu'en se réunissant pour la cultiver.

La collection que j'ai sous les yeux comprend les chefs-d'œuvre

des maîtres de l'école belge, qui a brillé à la fin du xve siècle et au commencement du xvie ; le tome Ier renferme divers motets de Jacques Clément, que ses contemporains appelaient *Clemens non Papa*, et qui fut maître de chapelle de Charles-Quint. Adrien Willaert, Jacques Veet, Hollander, et quelques autres auteurs parfaitement inconnus aujourd'hui, ont revu le jour, et leurs œuvres font partie de cette publication. A vrai dire, nous ne croyons pas que leurs compositions puissent jamais devenir d'une utilité pratique : la musique moderne commence à Palestrina; avant lui, c'est l'enfance de l'art, et on ne doit guère espérer de trouver, dans ces manuscrits poudreux, des œuvres musicales qui puissent nous charmer. Cependant nous attachons un grand intérêt à des publications de ce genre, et voici pourquoi : c'est qu'elles sont conçues dans le même système de tonalité que le plain-chant; c'est qu'à cette époque la musique n'avait pas encore rompu les liens qui l'attachaient à la tonalité antique, et que tout l'art des compositeurs consistait alors à réunir, à combiner habilement la science de l'harmonie avec la mélodie du plain-chant. Depuis lors, et peu après les travaux des maîtres belges, on inventa la gamme moderne, ou l'échelle des sons, à laquelle s'applique toute la musique actuelle. Cette tonalité nouvelle a fait oublier les beautés de l'ancienne, et privé l'art, et surtout l'art religieux, d'une variété et d'un caractère spéciaux que la tonalité ancienne pouvait seule lui donner. Aussi nous sommes convaincus que le jour où il surgira un homme de génie qui saura faire un emploi heureux des effets de l'harmonie moderne combinés avec la tonalité du plain-chant, ce jour-là, le plain-chant et la musique seront réconciliés pour toujours, la séparation entre l'art mondain et l'art chrétien sera irrévocablement prononcée, et les limites entre la musique sacrée et la musique profane seront tracées d'une manière ineffaçable.

Il y a en France un certain nombre d'artistes qui cultivent la composition de la musique sacrée; si ces quelques lignes tombent sous leurs yeux, nous les supplions d'y attacher toute leur attention, et, jetant un regard en arrière sur leurs études, de reconnaître qu'ils n'ont jamais songé à lire, à méditer, à approfondir ces vieux auteurs, qui ont possédé le secret de la vraie musique religieuse. Palestrina, Orlando di Lasso, Allegri, Leo, Marcello, voilà les grands noms de la musique catholique, et

cependant leurs ouvrages ne sont entre les mains de personne, ne sont feuilletés par aucun élève, ni médités par aucun maître de chapelle. Puissent nos exhortations tirer de leur indifférence quelques jeunes artistes! puissent-ils aller puiser à cette source de vie la véritable inspiration, l'esprit de l'art catholique (1)!

F. Danjou.

---

40 *Morceaux religieux*, paroles latines, pour différentes voix, dédiés à monseigneur l'évêque d'Évreux, par A. Miné. — 100 *chants sacrés*, à 4 voix, musique de nos grands maîtres, paroles françaises, par Ferdinand de Haller. — *L'Ami musical des enfants*, par le même. 1er volume, contenant 100 romances, avec accompagnement de piano *ad libitum*. Chez Schonenberger, éditeur, boulevard Poissonnière, 28.

Voici trois publications qui, par leur but *religieux* et *populaire*, ont droit à réclamer de nous une appréciation et, si le cas y échoit, une recommandation. Nous voudrions pouvoir appliquer cette dernière expression au recueil de M. A. Miné, destiné aux séminaires, communautés religieuses et maisons d'éducation. L'auteur semble s'être proposé par-dessus tout une très

(1) Mme Launer, éditeur de musique, boulevard Montmartre, a publié à un prix très modique la collection des *Psaumes* de Marcello, et plusieurs *Messes et Motets* de Palestrina. On trouvera aussi chez Mme Canaux, rue Ste-Apolline 15, l'excellent *Manuel du chant classique*, publié par Choron il y a quinze ans et qui renferme plusieurs chefs-d'œuvre des anciennes écoles. Mme Canaux a également publié les *Improperia* et *le Stabat* de Palestrina, le *Miserere* d'Allegri, et divers morceaux de Marcello, Caldara et quelques autres maîtres anciens. Il faut toutefois faire remarquer que ces compositions sont d'une exécution difficile et dont on a en général perdu la tradition. Aussi, en ce moment, nous les recommandons à la méditation de ceux qui se destinent à la composition de la musique sacrée et nous ne songeons pas à en proposer l'exécution dans aucune église. Mieux vaut ne pas toucher à ces chefs-d'œuvre que de les faire mal exécuter.

grande facilité d'exécution, et nous croyons que ce but a été atteint. Mais il semble qu'il n'était pas nécessaire pour cela d'abaisser le niveau du style à un degré voisin de la platitude. Au reste, cet exemple est devenu tellement ordinaire de nos jours que, pour beaucoup de personnes, c'est un caractère inséparable de la musique religieuse. C'est pourquoi nous avons cru devoir juger un peu sévèrement la publication de M. A. Miné. Ajoutons que, malgré l'intention qu'il paraît avoir eue de se tenir dans les limites du genre, il a glissé parfois dans la musique de salon, témoins *l'Ave Maria*, n° 10, en forme de pastorale. C'est là un défaut plus grave que la correction douteuse de certains passages, résultat d'un travail où la facilité a plus de part que la réflexion. Espérons que la suite du recueil nous donnera lieu de réparer nos critiques. D'ailleurs, M. Miné a beaucoup écrit, et dans le nombre de ses productions, il en est de très recommandables.

M. de Haller a suivi une autre voie. Aux chances douteuses de la production, il a préféré le rôle moins glorieux, mais plus sûr, de collecteur. Son choix, où se remarquent les noms de Haendel, Schultz, Naegeli, etc., nous a paru fait avec goût et discernement. Tous ces morceaux se distinguent par une mélodie franche et une harmonie pleine et bien construite. Néanmoins nous ferons remarquer à l'éditeur que l'arrangement des parties, qui est très correct en lui-même, c'est-à-dire, avec l'emploi des voix de soprano, alto, ténor et basse, ne peut se prêter, malgré ses indications, au remplacement des deux parties supérieures par des ténors, sans un bouleversement total de l'harmonie. Quant aux paroles, tout en tenant compte des difficultés d'une parodie, on pourrait y désirer une plus grande plénitude de sens et plus d'élégance, afin qu'elles soient tout-à-fait dignes de retentir sous les voûtes d'une église. Au point de vue purement musical, on pourrait aussi signaler quelques endroits où leur application au chant a quelque chose de pénible. Quoi qu'il en soit, ce recueil qui a le mérite de vulgariser pour nous quelques unes des belles mélodies des compositeurs allemands, unissant la distinction des formes à la facilité de l'exécution, nous paraît avoir droit à l'attention et aux encouragements des amis de l'art religieux.

Nous en dirons autant de la seconde publication de M. de Hal-

ler. Les 100 *Romances morales* destinées à l'enfance nous paraissent tout-à-fait propres à remplacer tant de refrains insignifiants ou dangereux qui sont le seul aliment musical de cet âge. Le *mauvais goût* et l'*immoralité*, que l'auteur unit avec raison dans une réprobation commune, sont deux choses qu'il faut combattre dès les premières années. A ce titre, le recueil que nous annonçons mérite d'être accueilli non seulement au sein de la famille, mais encore, et surtout, dans les salles d'asile, écoles primaires, et généralement toutes les institutions qui réunissent un grand nombre d'enfants. Nous croyons cependant que le choix des paroles laisse à désirer. Outre un certain nombre de traits de cette naïveté qu'a rendue célèbre une chanson populaire, nous y relèverons une teinte de déisme vague qui convient encore moins à l'enfance qu'à tout autre âge, et même quelques traces d'un épicuréisme mitigé, qu'une juste sévérité aurait dû faire disparaître. Quant aux mélodies, empruntées en partie aux chants populaires de l'Allemagne, il y en a plusieurs qui nous ont paru heureuses; en général, elles sont exemptes de cette trivialité ignoble qui a fait jusqu'à présent, chez nous, le fond de la musique populaire. Mais il nous semble que la collection eût gagné à être moins considérable, et nous croyons devoir présenter cette observation à l'auteur au moment où il se prépare à l'augmenter de deux volumes.

Nous engagerons aussi l'éditeur à apporter plus de soin à la correction typographique de ses différentes publications. Nous y avons remarqué un nombre assez considérable de fautes, faciles, il est vrai, à rectifier, mais qui embarrassent néanmoins la plupart des amateurs.

S. M.

Méthode d'enseignement populaire de la musique, par M. de Ramburès.

Pendant que l'on se préoccupe de la propagation de la musique dans les classes ouvrières, et que l'on parle de leur amélioration morale sous l'influence de cet art, de généreux esprits

ont déjà réalisé dans de petites localités ce qui n'existe pas encore dans les grandes villes ; nous voulons dire la formation de masses chorales disciplinées et fonctionnant dans les solennités ecclésiastiques. M. le baron de Fourment, propriétaire de deux grandes usines à Cercamps et à Boubers (Pas-de-Calais), y fait donner journellement des leçons de chant à près de 900 ouvriers. Les cours se succèdent de la nuit au jour, suivant la distribution du travail, et la volonté intelligente du maître fait à tous ses surbordonnés un devoir de les suivre. Aussi est-on parvenu à organiser des chœurs immenses dont le concours vient accroître, à certains jours, la pompe des offices. Car l'enseignement musical, pour être vraiment populaire, doit être surtout religieux, et c'est ainsi que l'ont compris les fondateurs de cette œuvre. On a même commencé à exécuter le plain-chant harmonisé, et cet essai paraît avoir plus vivement intéressé les élèves que les morceaux de musique qu'ils avaient étudiés jusqu'alors. Nous apprenons que M. de Rambures s'occupe en ce moment de la publication d'un livre de chant d'église noté d'après ses principes. Un cours d'instruments à vent vient d'être annexé à l'école de chant.

Déjà les villages de Vaudricourt, Allonville et Contay avaient vu des cours s'établir d'après le même système, et de simples paysans chanter en chœur après moins de trois mois d'études. La méthode s'est propagée dans d'autres communes par le zèle de propriétaires éclairés qui savent maintenant par expérience combien la musique est puissante pour l'amélioration des mœurs publiques. Aujourd'hui la ville de Roanne (Loire) connaît ce bienfait si précieux pour un centre d'industrie manufacturière ; elle le doit à M. Renneville, l'un des plus ardents propagateurs de la méthode.

Quant à nous, nous ne pouvons qu'applaudir à de si nobles tentatives et les recommander à l'attention de nos lecteurs. Nous regrettons néanmoins que cet enseignement soit basé sur une notation particulière, formée d'éléments sténographiques et purement arbitraires. On allègue que ce procédé, qui donne à chaque note une forme distincte, est très favorable à la lecture simultanée de 3 à 400 élèves sur un même cahier, et produit par là une plus grande facilité d'ensemble et aussi une économie notable. Mais il ne nous paraît point prouvé que les mêmes avan-

tages ne puissent se concilier avec le système ordinaire, bien plus logique dans ses bases, et d'ailleurs le seul généralement admis. Quelqu'ingénieux, en effet, que soit le nouveau système, il faut convenir qu'il ne peut dispenser l'élève d'arriver tôt ou tard à la lecture sur la portée; de l'aveu même de ses plus chauds partisans, il ne doit point se flatter de prendre la place que celle-ci occupe dans les habitudes de tous les musiciens. Le progrès n'est pas dans un renouvellement radical et absolu, mais bien plutôt dans le perfectionnement de ce qu'ont déjà consacré l'expérience et l'autorité des siècles.

S. M.

NOUVELLES DIVERSES.

*** La nouvelle la plus intéressante pour ceux qui nous ont témoigné leur sympathie, c'est celle du succès que paraît devoir obtenir la *Revue de musique religieuse*. Plusieurs ecclésiastiques auxquels nous adressons l'expression de notre vive gratitude ont bien voulu recommander notre œuvre et recueillir des souscriptions. Nous citerons en particulier M. l'abbé Lefranc, aumônier du collége à Lons-le-Saunier, dont le zèle bienveillant a réuni DIX-SEPT souscripteurs. Si le nombre de nos abonnés nous permet de couvrir entièrement les frais de cette publication, nous prenons l'engagement de remettre en lumière plusieurs morceaux et modèles de musique sacrée, comme nous le faisons aujourd'hui pour les *litanies* de Notre-Dame de Lorette. Nous prions ceux qui croiront à l'utilité de nos travaux de nous seconder de tout leur pouvoir, et de recommander notre recueil à ceux qui pourront le lire avec fruit.

*** M. le préfet de police de Paris vient de défendre par une ordonnance de se servir dans les bals *de la grosse caisse*, *des tambours*, *cymbales* et *instruments à détonation*. Nous ferons quelques réflexions sur cet important et utile arrêté. D'abord, il prouve l'esprit judicieux et observateur de M. le préfet. On connaissait jusqu'à ce jour les instruments *à vent*, *à percussion*, *à clavier*, *à cordes*, etc.; mais on ne connaissait pas *les instruments à détonation*. La définition nous paraît parfaite; car il s'agit sans doute moins des instruments eux-mêmes que de la manière dont on les emploie; et, à entendre le vacarme, *les détonations* enfin dont on est assourdi dans la plupart des morceaux de musique moderne, on se prend à regretter que M. le préfet de police n'ait pas pu étendre son arrêté jusqu'aux concerts, opéras, etc., où il est fait un si étrange abus de ces *instruments à détonation*. Mais c'est surtout dans quelques églises de Paris et de province qu'il faudrait faire cette défense. Les hurlements des serpents, les *détonations* des ophicléides, trombones, cornets à piston, y épouvantent la piété, y désolent les artistes, et y rendent sourds les curés et les marguilliers. Il y a deux ou trois paroisses à Paris où l'on s'obstine à chanter, prier, méditer, au milieu de ce tapage infernal. Ces paroisses, j'ai bien la démangeaison de les nommer aujourd'hui, mais par charité j'ajournerai quelque peu cette dénonciation dans l'espoir qu'elles s'amenderont.

*** Un des premiers soins de monseigneur Affre, après son élévation au

siége archiépiscopal de Paris, a été de réorganiser la maîtrise de sa cathédrale, et d'y faire enseigner l'orgue à tous les enfants. Il y a à peine quatre ans que cette organisation a eu lieu, et déjà, il est sorti de cette institution des organistes qui donnent de belles espérances; le jeune Baudin, organiste de la cathédrale de Rennes, et Bignon, organiste de Limoges, feront honneur à leurs maîtres. Le service de l'orgue de chœur pour les offices de semaine à la cathédrale de Paris est fait d'une manière très satisfaisante par des enfants de la maîtrise. Il serait à désirer que nosseigneurs les évêques pussent fonder dans leurs maîtrises un semblable enseignement. On comprend que les enfants pourvus au sortir de la maîtrise d'un état honorable ne sont plus exposés à mettre leur instruction musicale au service des théâtres, comme cela a eu lieu trop souvent.

*** Monseigneur l'évêque de Périgueux vient d'établir dans son diocèse l'usage du bréviaire et de l'office romain. C'est une grande mesure que d'autres évêques ne tarderont pas à imiter, et dont monseigneur l'évêque de Langres a donné le premier l'exemple. Dans ces circonstances, il serait à désirer qu'on s'occupât de publier une édition correcte de l'Antiphonaire et du Graduel romain. Nous dirons notre pensée à ce sujet, et nous serons reconnaissants si les ecclésiastiques qui ont étudié cette question veulent bien nous adresser leur avis.

*** De grandes affiches jaunes annoncent dans Paris une représentation brillante à l'Opéra, au bénéfice de mademoiselle Leroux, célèbre danseuse. Vous vous imaginez peut-être que ceci n'a aucun rapport à la musique religieuse, je vous demande pardon, on ne dansera pas en l'honneur de mademoiselle Leroux, on chantera, et qui plus est, ou qui pis est, on chantera le *Stabat* de Rossini. A une époque ou tant de gens et tant de choses ne sont pas à leur place, on pourrait ne pas trop s'étonner de voir le *Stabat* à l'Opéra; mais ce n'est pas du tout le cas de s'étonner. C'est la vraie place de cette musique gracieuse, élégante, passionnée, mais pas du tout religieuse. — Avis à MM. les curés qui permettent de chanter cet opéra latin dans leurs églises.

*** M. Dietsch, qui avait occupé d'une manière si distinguée les fonctions de maîtrede chapelle à Saint-Eustache, avait, il y a deux ans, émigré à Saint-Roch. A force d'y entendre les cris sauvages, les machicotages affreux qui accompagnent le plain-chant, les *Domine salvum* en style de mousquetaire, les abominations, enfin, qu'on entend trop souvent dans cette église, M. Dietsch a compris que sa place n'était pas au milieu de ce charivari et il est revenu à Saint-Eustache, où il a été reçu comme l'enfant prodigue. Grâce aux soins de cet habile maître de chapelle, la paroisse de Saint-Eustache va conserver la supériorité qu'elle a toujours eue sous le rapport du bon goût dans le choix et l'exécution de la musique sacrée.

*** Nous connaissons plus d'un respectable ecclésiastique qui, en lisant la note qui précède, où il est question de la musique de St-Roch, se frottera les mains et s'applaudira fort de n'avoir pas laissé pénétrer dans son église cette musique mondaine, bruyante et légère. Voilà comme on reconnaît une paille dans l'œil de son voisin, et on ne voit pas une poutre dans le sien. Il y a des

églises à Paris et en province, ou on croit être resté à l'abri de tout reproche parce qu'on n'a rien fait; on a laissé les chantres (ces machines beuglantes comme dirait M. Didron), dans leur routine et leur ignorance, on a laissé les serpents commettre dans nos chœurs toutes leurs énormités, mais on n'a pas ouvert la porte à la musique, et on s'en réjouit. C'est à tort, l'indifférence est aussi déplorable que le mauvais goût. Elle est même plus dangereuse; car, malgré le mauvais goût, on donne signe de vie, on a la fièvre, mais le cœur ne cesse pas de battre.

*** La disette d'artistes spéciaux pour l'orgue dans les villes de province oblige souvent à recourir à l'Alsace et à la Lorraine allemande, où la plupart des jeunes gens qui se destinent à la profession d'instituteur primaire, sont en même temps exercés à toucher de l'orgue. Depuis quelques mois, il y a eu comme une émigration d'artistes alsaciens vers les autres contrées de la France. M. Offner, professeur distingué de Strasbourg, est allé s'établir à St.-Claude, où il est organiste de la cathédrale; M. Leybach, également professeur et organiste à Strasbourg, remplit aujourd'hui ces fonctions à la métropole de Toulouse; M. Lang, de Sarreguemines, est organiste à Valognes; M. Hess, aussi de Sarreguemines, est fixé à Lorient. Nous citerons encore M. Eisert, nommé récemment pour tenir l'orgue de St.-Calais; M. Heckmann, à Corbigny. C'est par l'entremise et sur la recommandation de M. Hess, habile organiste de la cathédrale de Nancy, que la plupart de ces artistes ont été pourvus des emplois que nous venons de nommer.

*** Le doyen des organistes français est en ce moment M. Lacroix, organiste de la cathédrale de Bordeaux, et octogénaire. Cet artiste respectable a été organiste de St.-Eustache à Paris, et c'est à peu près le seul représentant de l'ancienne école d'orgue française.

*** M. A. de Lafage a ouvert, vendredi 17 janvier, à l'Athénée, un cours dans lequel il se propose d'examiner les questions relatives à l'enseignement de la musique. Nous reviendrons sur ce sujet avec le spirituel et savant professeur, dont la seconde leçon est fixée au 31.

*** M. Schlesinger, éditeur de musique, rue de Richelieu, 97, doit mettre prochainement en vente une *messe à 4 voix* de Ant. André d'Offenbach, arrangée avec accompagnement d'orgue par M. Dietsch. Cette composition est très distinguée, d'un excellent style, et nous la recommandons aux amateurs de bonne musique.

*** Nous recommandons et nous recommanderons souvent à nos amis (et nos abonnés sont nos amis) les pianos de M. Boisselot, de Marseille. Les plus célèbres facteurs de Paris ne font pas de meilleurs instruments que cet excellent artiste, et font payer plus cher. Comme on sait une fois pour toutes que nous ne recommandons que ce que nous savons être excellent, on acceptera comme vrais et sincères les éloges que nous donnons à M. Boisselot et à ses pianos.

*** Monseigneur l'évêque de Nancy, sur le point d'exécuter une réimpression des livres de chant de son diocèse, a chargé notre collaborateur, M. Sté-

phen Morelot, élève pensionnaire de l'école des Chartes, de lui présenter un exposé des moyens de rendre ce chant plus conforme aux véritables principes de la tonalité grégorienne. Nous recommandons cet exemple à l'attention du clergé, au moment où, dans la presque totalité de nos diocèses, la reproduction des livres chorals est abandonnée à la spéculation, et leur révision confiée à des personnes plus ou moins versées dans la pratique de la musique, mais étrangères à la connaissance archéologique du plain-chant et aux lois de la composition cantorale.

*** *Aire sur la Lys.* — La Société de Sainte-Cécile, créée dans cette ville en 1839 pour l'exécution de la musique religieuse, continue à être en pleine prospérité, grâce au zèle de M. le curé Doyen, de M. Lamort vicaire, et aux soins de M. Dubois organiste. Le 30 janvier courant, on a dû donner, au bénéfice des pauvres, un concert dont nous parlerons dans le prochain numéro.

*** *Aubenas.* — M. le curé de cette ville, pour rendre plus facile a tout le peuple l'exécution du chant, vient de faire imprimer des livres notés, contenant seulement les chants des *Kyrie*, *Gloria*, *Sanctus*, *Agnus*, etc., pour les divers rites. C'est là une excellente mesure qui doit être imitée ailleurs. Ces livres vendus à bas prix, distribués à des jeunes gens qui suivraient des cours spéciaux, peuvent aider à rétablir le goût du chant. C'est une question de savoir si, aujourd'hui que la notation en caractères musicaux et sur cinq lignes est si généralisée, il ne serait pas plus convenable d'adopter aussi cette notation pour les éditions populaires du plain-chant.

*** *Bruxelles.* — M. Snell, qui occupait avec distinction depuis quelques années le poste de *maître de chapelle* de Sainte-Gudule, vient de donner sa démission.

DE L'ÉTAT ACTUEL

DU CHANT

DANS LES ÉGLISES DE FRANCE,

ET

DES MOYENS D'EN AMÉLIORER L'EXÉCUTION.

La décadence du plain-chant et l'altération de son exécution ont commencé au temps où la musique moderne venait de naître, c'est-à-dire au XVIe siècle. Un organiste de Metz, Claude Sébastiani, publia, en 1562, un pamphlet grotesque intitulé : *Bellum musicale inter planum cantum et musicam.* Déjà la guerre était déclarée, deux camps s'étaient formés dans le clergé et dans le monde; dans l'un, se trouvaient les partisans de la musique, dans l'autre, ceux du plain-chant; et depuis, il n'y a eu ni paix ni trève entre les deux partis. On a livré au vieux chant de l'Église catholique de rudes assauts; on l'a attaqué et battu en brèche dans toutes les églises, et si on ne se hâte pas de relever les ruines qui en subsistent, c'est un art qu'il faudra effacer bientôt du catalogue des connaissances humaines, et qu'on pourra ranger, comme les hiéroglyphes, au nombre des sciences dont on parle et que personne ne connaît.

L'Allemagne, la première, a abandonné le chant ecclésiastique. Au plus fort du combat contre l'antique et austère musique de l'Église, Luther vint entonner ses chœurs, et l'effet en fut tel,

que les catholiques allemands abandonnèrent presque partout le plain-chant pour imiter servilement les créations musicales du protestantisme. Là tout est consommé, les chants catholiques ont cessé de retentir; la musique moderne règne sans rivale. L'Italie, malgré l'exemple des souverains Pontifes, qui ont toujours conservé au moins des fragments du plain-chant dans leur chapelle et dans les offices de Saint-Pierre, l'Italie aussi a renié le plain-chant. Aujourd'hui, la musique dramatique a envahi le lieu saint, et on peut choisir entre le théâtre de Scala et le dôme de Florence pour aller entendre ce qu'on appelle en ce pays la musique religieuse. L'Espagne, la catholique Espagne, par une dégradation du goût qui ne se peut comprendre, a adopté dans ses églises une musique légère, sautillante, qui demande les castagnettes et qui rapelle le fandango. C'est du moins le jugement que nous en pouvons porter après avoir entendu la légion d'organistes, de maîtres de chapelle et de chantres réfugiés qui sont venus apporter, depuis quelques années, dans le midi de la France un spécimen de la musique religieuse espagnole.

Il n'y a donc plus en Europe que notre seule patrie où on peut apprécier encore quelques débris du chant ecclésiastique; mais l'exécution en est si mauvaise qu'elle inspire le dégoût au lieu de l'enthousiasme, qu'elle fait fuir les profanes au lieu de commander leur admiration. Toutefois il est temps encore de porter remède au mal, d'arrêter cette décadence du chant religieux, et de réorganiser dans toutes nos églises des chants solennels et harmonieux.

Nous venons indiquer les mesures à prendre pour opérer ces importantes améliorations; nous voulons détruire les préjugés, écarter les objections, résoudre les difficultés, aplanir les obstacles; et, si nous ne réussissons pas complétement, nous prions ceux de nos lecteurs que ce sujet intéresse de nous adresser leurs observations, auxquelles nous tâcherons de répondre d'une manière satisfaisante. Et maintenant disons ce qu'on fait, pour montrer ensuite ce qu'on devrait faire.

Les chœurs, dans la plupart de nos églises, se composent de deux ou quatre chantres à la voix grave, nommée basse ou basse-taille, d'un serpent ou ophicléide, quelquefois d'un contre-bassiste. Les uns et les autres se rassemblent le dimanche devant

le lutrin, et chantent de leur mieux les diverses parties de l'office. Des églises ajoutent à ce personnel quelques enfants qui unissent leur voix à celle des chantres. Dans les cathédrales et dans plusieurs églises de Paris, les enfants font une partie séparée, et cela s'appelle, suivant le genre de musique qu'on adopte, *contre-point*, *chant sur le livre*, *machicotage*, *motets*, *musique*, *faux-bourdon*.

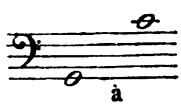
En général, l'exécution du chant avec ce personnel est détestable. D'abord, les chantres ne sont pas exercés et savent à peine lire correctement les notes. Les serpents ou ophicléides sont presque tous possédés de la manie de faire des notes étrangères au chant, afin de produire un accompagnement qui est toujours contraire à toutes les lois de l'harmonie. Les chantres n'ont aucun mouvement déterminé pour le chant ; ici, il est lourd et traînant ; ailleurs, il est saccadé et martelé : partout on y introduit à tort et à travers des altérations par l'emploi des dièses et des bémols, sans connaître les règles à suivre pour ces altérations, quand elles doivent être admises. La prononciation n'est l'objet d'aucun soin, et les fidèles attentifs sont dans l'impossibilité de suivre les paroles de l'office ; les voix sont rauques et inégales. De ce côté, on entend un son guttural et étranglé, ou bien *de nare sonantem*, comme dit Gerson ; de l'autre, il semble que les chantres achèvent leur repas à l'office, tant leur voix est pâteuse et leur parole épaisse. Mais ceci n'est rien : comme la voix des chantres est grave, basse, caverneuse, comme ce genre de voix est le plus rare, il en résulte que la grande majorité des fidèles ne peut unir sa voix à celle du chœur. Alors voici ce qui se passe : les enfants, auxquels on recommande de chanter, et qui d'ailleurs aiment le chant, parce que c'est, comme dit saint Ambroise : « le cri de la liberté, » les enfants se mettent à chanter deux octaves au-dessus des chantres (1). Ce sont des cris

(1) On peut voir dans une grande cathédrale, à quarante lieues de Paris, un curieux spécimen de cette exécution. L'office y est chanté en entier par les enfants de chœur, sur un ton très élevé, au-dessous duquel l'oreille finit par distinguer un certain croassement sourd produit par la voix de quelques chantres. Cette disparate est rendue encore plus choquante par l'immensité de la nef déserte au sein de laquelle elle se produit. Puisse le nouveau pasteur qui gouverne cette église faire cesser un état de choses aussi contraire à la dignité du culte qu'à la conservation de la voix et même à la santé des enfants !

inhumains que les efforts des serpents ou de l'ophicléide ne peuvent étouffer, ce sont des efforts inouïs; la voix s'allonge tant qu'elle peut; mais arrivée à ses dernières limites elle se brise comme une corde trop tendue; après quelques mois, quelques années peut-être d'un tel exercice, l'organe vocal est usé, altéré pour toute la vie, et il reste une voix éteinte, sourde, voilée, sans timbre et sans justesse.

Un fait digne de remarque, c'est le très petit nombre d'ecclésiastiques qui ont une voix sonore et juste. Si on en demande la cause, nous répondrons qu'élevés à l'ombre des autels, appelés par vocation à fréquenter assidûment les églises, les prêtres ont brisé leur voix dès l'âge le plus tendre, en voulant suivre le ton des chantres, qui est en dehors de la portée ordinaire des voix humaines.

On prend en général dans les cathédrales la dominante *fa*, et dans les paroisses la dominante *sol*, dans l'exécution du plain-chant : ce qui fait que le chant est renfermé à peu près dans l'étendue de :



tandis que la voix commune des enfants et des femmes est contenue dans l'étendue de :

et celle des hommes dans l'étendue correspondante de :

On rapporte que le roi François Ier avait une prédilection particulière pour les voix de basses, et que ce fut à sa recommandation que l'usage de faire exécuter le plain-chant par ce genre de voix s'établit dans les principales églises de France. Nous croyons que le motif le plus certain de l'introduction de ces voix dans nos chœurs est la diminution du nombre des exécutants, et par suite la nécessité de faire porter le fardeau de nos longs offices à

des voix robustes et infatigables. En effet, dès qu'on eut cessé dans les séminaires, dans les maîtrises, dans les écoles épiscopales, de s'appliquer à l'étude du plain-chant, on fut réduit à confier le chant de l'office aux seules voix gagées. Ces voix avaient besoin d'une solidité à toute épreuve, et les basses-contres offraient cet avantage.

Il est encore possible d'admettre, comme une des causes de l'adoption de ce genre de voix, l'existence d'excellentes écoles de chant et maîtrises, en Picardie et dans la Flandre, au xvie siècle. Ce pays, par une exception singulière, fournit un grand nombre de voix graves, et, à l'époque que nous indiquons, le chant ecclésiastique y était plus cultivé qu'ailleurs. Quoi qu'il en soit, le fait existe partout aujourd'hui, et c'est, suivant nous, le plus grand obstacle à toute restauration du plain-chant.

Nous assistions, il y a quelques semaines, à un salut à Saint-Sulpice. Pendant tout l'office, l'*Alma redemptoris mater*, la prose et les autres morceaux furent exécutés par les seuls chantres, et c'était la musique la plus lugubre, la plus accablante qui se puisse imaginer. Tous les élèves du séminaire St-Sulpice assistaient à cet office, et ils étaient muets. Si quelques uns essayaient de chanter, ils étaient bientôt obligés de s'arrêter, le ton dans lequel on chantait ne correspondant pas à leur voix. Bientôt un enfant entonne l'*Adoremus in æternum* en *la* majeur; tout le peuple, le clergé, le séminaire répond avec ensemble, d'une voix pleine et puissante; c'était le ton de la voix commune, et chacun pouvait s'y associer. Eh bien! le croirait-on? cet effet majestueux, cette musique unanime et grandiose, contrastant immédiatement avec l'assommante monotonie du chœur des chantres, ne donne à personne l'idée de changer les usages et la routine. Le lendemain, les chantres ont repris leur ton sépulcral, les séminaristes sont redevenus muets, les enfants de chœur ont recommencé à criailler leur affreux chant sur le livre, et, chaque dimanche, cela se passera de la même façon. On conviendra cependant que voilà une église où rien n'empêcherait de rétablir le chant ecclésiastique dans toute sa splendeur. Qu'on fasse taire les chantres et qu'on essaie de faire chanter l'office dans le ton qui est propre à ces cent jeunes clercs, et on verra si bientôt l'affluence des fidèles, les suffrages des hommes religieux, ne viendront pas prouver que c'est là une mesure d'intérêt général.

Dans plusieurs parties de la Normandie, le peuple a conservé l'habitude de chanter à l'office, et, en général, on y prend un ton convenable à la voix commune; mais la manière dont on exécute le chant est tellement mauvaise que nous préférerions en quelque sorte que le peuple fût obligé de faire silence. C'est peut-être dans cette contrée qu'eu égard aux dispositions des fidèles, il serait plus facile de réorganiser le chant, et pour cela il suffirait de l'enseigner, de former des écoles, de donner aux assistants quelques avis. Mais en revanche, c'est dans cette contrée qu'il y a le plus d'indifférence parmi les membres du clergé. *Neque sciunt, neque scire volunt*, dirai-je avec Gui d'Arezzo en parlant du clergé normand, et je crois que je pourrais ajouter *atque scientes abhorrent* (1).

Dans le midi de la France et dans la Provence en particulier, on voit encore le peuple prendre part à quelques parties de l'office, qui s'exécute en général sur un ton convenable. Là, le goût du chant existe dans le clergé; des tentatives ont été faites, elles ont échoué par des obstacles imprévus. Monseigneur l'évêque de Marseille a voulu fonder une maîtrise organisée sur une grande échelle. Le monopole universitaire est venu mettre son veto sur ces projets si utiles, et a paralysé le zèle éclairé du saint prélat.

A Lyon, monseigneur de Bonald a voulu améliorer le chant de son église, qu'il a trouvé dans le plus déplorable état. Il a eu à combattre des préjugés, à déraciner une routine obstinée; ce qu'il a fait dans son église primatiale est une amélioration incontestable, et cependant aucune église à Lyon n'a suivi l'exemple donné par le premier pasteur. A St-Nizier, à St-Paul, à St-Polycarpe, dans ces belles et florissantes paroisses de la ville la plus catholique de France, on continue à chanter sans goût, sans étude, sans soin, à grand renfort de serpents; on n'a qu'un pas à faire pour entendre à la cathédrale un office grave, harmonieux; ce pas, on ne le franchit pas, d'abord parce qu'on ne fait aucun cas du chant ni de ses effets, et en second lieu, parce qu'on repousse sans examen, comme une innovation funeste, ce qui est un retour heureux vers l'antiquité méconnue.

A Paris, enfin, le chant des offices a subi depuis dix ans beau-

(1) V. *la Revue*, p. 17, note 2.

coup de réformes et donné lieu à plusieurs essais. Presque partout, l'usage de l'orgue d'accompagnement a prévalu, et dans plusieurs églises, notamment à la métropole, on exécute la plupart des pièces de chant dans le ton qui convient à la voix des fidèles; mais le fléau de la musique religieuse à Paris, c'est la mauvaise musique qu'on entend dans plusieurs paroisses. A St-Roch, ce sont des marches de mousquetaires pour le *Domine salvum fac regem;* à St-Sulpice, ce sont ces abominables chants sur le livre dont j'ai parlé plus haut; à Notre-Dame-de-Bonne-Nouvelle, c'est un vacarme de trombones, d'ophicléides, de contre-basses, capable d'assourdir les oreilles les plus robustes. Il n'existe d'ailleurs aucune règle, aucune loi; chacun fait à sa guise, et une personne qui entendrait l'office divin dans dix paroisses l'entendrait exécuter de dix manières différentes.

Tel est l'état du chant religieux en France, et, chose étrange, le clergé en général n'en est pas choqué. On a vécu au milieu de ce charivari, on y a été habitué dès l'enfance, on n'imagine pas que cela puisse être autrement organisé. Il y en a même qui tirent vanité, en quelque sorte, de leur défaut de savoir. *Je ne suis pas musicien*, s'écrie en riant plus d'un digne ecclésiastique, quand on lui parle d'améliorations ou de réformes en ce genre; et, à l'aide de cette réponse, on éconduit quiconque propose des mesures ou fait des vœux pour ce progrès. La belle gloire de n'être pas musicien, quand toutes les grandes lumières de l'église catholique ont pratiqué, recommandé, honoré cette science de la musique sacrée que l'on dédaigne aujourd'hui!

On se préoccupe seulement de la rareté et, par suite, de la cherté des chantres. Dans les églises de Paris, on se dispute, on s'arrache ces messieurs. Ils mettent leur voix et leur talent aux enchères : combien donne St-Roch? combien St-Eustache? combien la Madeleine? la Madeleine paie mieux, on va à la Madeleine. St-Roch se fâche, St-Eustache se plaint, St-Laurent se désole; on rassemble la fabrique, on augmente les honoraires, et puis on recommence l'adjudication au plus offrant, dernier enchérisseur. En province, ces luttes inconvenantes n'existent guère; mais, en revanche, les chantres disparaissent progressivement, et le chant dépérit chaque jour. Il y a des diocèses entiers où on ne chante plus la messe, si ce n'est à la cathédrale et dans deux ou trois grandes églises. Le clergé a donc tort de ne

pas se préoccuper gravement de cette situation du chant ecclésiastique, et de ne pas songer sérieusement à en arrêter la ruine par des mesures énergiques. Ces mesures, nous allons les proposer et les énumérer avec détail; les moyens que nous indiquerons, nous en garantissons le succès; et, si nous ne prévoyons pas toutes les objections pour y répondre, nous pouvons affirmer que nous avons résolu par la pratique l'efficacité des mesures dont nous réclamons l'exécution.

Il y a deux sortes de mesures à prendre pour opérer la restauration du chant ecclésiastique en France; les unes concernent le présent, les autres l'avenir. Les premières ont plutôt pour objet une amélioration transitoire qu'un résultat définitif et complet; mais celles qui concernent l'avenir sont d'une importance extrême; si on les repousse, si on néglige de les adopter, c'en est fait de cette partie de l'art religieux.

Les moyens d'assurer dans l'avenir la restauration du chant religieux sont à la disposition de trois sortes de personnes, savoir :

Nosseigneurs les évêques,
MM. les curés,
les instituteurs.

Nous allons dire aux uns et aux autres ce que nous croyons qu'ils doivent faire.

D'abord, il est inutile que nous protestions de notre profond respect pour l'autorité, la prudence et la sagesse des prélats qui dirigent l'Église de France; mais enfin, ces prélats sont sortis des rangs du clergé, ils ont passé par les séminaires, ils ont reçu une éducation semblable à celle des autres prêtres; et ils n'ont appris ni le plain-chant, ni la musique, de manière à apercevoir clairement les défauts de l'exécution actuelle du chant religieux. L'enseignement, dans l'Église catholique, appartient aux évêques; l'enseignement de la liturgie, et par suite, du chant ecclésiastique, fait partie de la science qu'ils doivent communiquer. Or, cette partie de l'enseignement n'existe ni dans les grands et petits séminaires où se forment les prêtres, ni dans les maîtrises où se forment les chantres, organistes, maîtres de chapelle, qui doivent plus tard être investis de la direction des chœurs dans nos églises.

Quand nous disons que l'enseignement du plain-chant n'existe

pas, ce n'est pas que nous ignorions ce qui se fait à cet égard dans les séminaires. Deux ou trois fois par semaine les élèves se réunissent pour recevoir les leçons d'un autre élève, qui, par hasard, se trouve savoir un peu mieux le plain-chant que les autres; heureux quand ce professeur improvisé a reçu la routine qu'il est chargé de transmettre d'un autre que le maître d'école de son village, et sans toutes les surcharges du mauvais goût campagnard! Cet élève fait solfier les notes, apprend les intonations, et les disciples parviennent, tant bien que mal, à savoir exécuter le chant tel qu'il est noté. Toutefois plusieurs élèves suivent le cours pour la forme et n'en retirent rien. Celui-ci est censé avoir la voix fausse; un autre n'a pas d'oreille, comme on dit; celui-là n'a pas de goût; celui-ci songe à d'autres études. En définitive, ce n'est pas exagérer que de dire que, sur cinquante élèves sortant d'un grand séminaire, il y en a dix à peine qui exécutent passablement le chant. Mais exécuter le plain-chant, ce n'est pas en connaître le caractère, l'esprit, les règles. Ce n'est pas en apprécier les beautés, en comprendre la majesté. De ce qu'on peut chanter convenablement une préface, on ne sait pas pour cela l'histoire du chant ecclésiastique, on ne peut pas en reconnaître les altérations, en corriger les fautes; on ignore la tradition de son exécution; enfin, on sait le plain-chant, à peu près comme ces employés dans l'administration du télégraphe, qui font des signaux dont ils ne comprennent pas le sens.

Eh bien! il n'y a pas un évêque en France qui ne puisse, à l'instant où nous écrivons, organiser l'enseignement du chant dans son grand séminaire. Il suffit pour cela de choisir un des élèves ou des maîtres, qui déjà ne soit pas étranger tout-à-fait à la lecture du chant, et de lui prescrire de se livrer à l'étude approfondie, raisonnée, méditée, du chant ecclésiastique, de manière à être en état de commencer, un an après, un enseignement régulier, méthodique, qui comprenne l'histoire, la théorie et la pratique. Si chaque évêque prenait une telle décision, dans un an, cent séminaristes auraient étudié le chant ecclésiastique; dans quelques années, plusieurs d'entre eux auraient publié le fruit de leurs travaux; il s'éleverait des opinions contradictoires, et de leur choc naîtrait la clarté dans cette partie de la liturgie catholique. D'ailleurs l'enseignement du chant ecclésiastique a existé; on n'a qu'à remonter à la source pour en trouver les règles pré-

cises (1). Ce qui est moins facile à retrouver, ce sont les traditions d'exécution ; mais, outre que les ouvrages spéciaux donneraient à cet égard des notions utiles, le goût se formerait par la réflexion et par l'expérience. Il n'est pas douteux que l'art du chant, c'est-à-dire les règles pour émettre le son et diriger la voix, règles et art qui ne sont connus aujourd'hui que des artistes chanteurs, ont été pratiqués autrefois pour le chant d'église. L'abbé Baini, dans ses savants mémoires sur la vie de Palestrina, prétend même que les agréments en usage de nos jours dans le chant, tels que le trille ou cadence, l'expression qu'on indique par les termes *piano* et *forte*, étaient connus et usités dès le IXe siècle. C'est ainsi qu'il explique les termes *voces tremulæ*, *vinnulæ*, etc. (2), qu'on trouve dans d'anciens auteurs. Sans adopter complétement les opinions de Baini, nous sommes cependant convaincus que l'art du chant a été appliqué autrefois à l'étude du chant ecclésiastique, et que l'exécution de ce chant n'est si affreuse aujourd'hui que parce qu'on néglige tout-à-fait la culture de la voix dans les séminaires, maîtrises, etc. Si donc le maître dont nous avons parlé, invité par l'évêque à s'occuper spécialement de cette étude, voulait, après avoir acquis la connaissance de la théorie et de l'histoire de la musique ecclésiastique, établir un cours pratique, il devrait se pénétrer des notions principales sur l'art du chant qui se trouvent dans tous les ouvrages sur cette matière.

(1) Nous indiquerons avec détail, dans d'autres articles, les auteurs chez lesquels l'on peut puiser la science et la pratique du chant ecclésiastique; mais disons dès aujourd'hui qu'une personne qui aurait lu et étudié attentivement les ouvrages ci-après désignés serait déjà initiée à l'histoire et aux vrais principes de cette science.

POUR L'HISTOIRE. GERBERT. *De cantu et musica sacra.* S. Blaise, 1774, 2 vol. in-4°. *Scriptores ecclesiastici de musica sacra.* — *Ibid.*, 1784, 3 vol. in-4°. — LEBEUF. *Traité historique et pratique sur le chant ecclésiastique.* Paris, 1741, in-8°. — DE COUSSEMAKER. *Mémoire sur Hucbald.* Paris, Techener, 1841. — BAINI. *Memorie storico-critiche della vita et delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina.* Roma, 1828. 2 vol. in-4°. Une traduction allemande de cet ouvrage a paru à Leipzig, chez Breitkopf et Haertel.

POUR LA THÉORIE. POISSON. *Traité théorique et pratique du plain-chant.* Paris, 1750, in-8°. — J. MILLET. *Directoire du chant grégorien.* Lyon, 1666, in-4°. — D. JUMILHAC. *La Science et la pratique du plain-chant.* Paris, 1673, in-4°. — FÉTIS. *Méthode élémentaire de plain-chant.* Paris, 1843.

(2) V. Guy d'Arezzo, *in prolog Antiph.*, c. 2.

Voilà qui semble facile à exécuter : un élève studieux, zélé, intelligent, se trouve dans chaque séminaire ; mais un obstacle se dresse devant la mise en œuvre de ce projet, et il faudra de la part des évêques une volonté énergique pour en triompher.

Cet obstacle, c'est la répulsion invincible et irréfléchie qu'éprouvent contre toute étude du chant et de la musique les directeurs de séminaires. L'expérience a prouvé autrefois que la musique était pour les clercs une distraction dangereuse, énervante; on a reconnu avec raison que les études théologiques, la gravité du caractère, la dignité sacerdotale, étaient compromises par cette musique légère, mondaine, passionnée, qu'on avait quelquefois introduite dans le séminaire. Alors, on a prononcé une interdiction absolue, on a dit anathème à toute musique (1).

Mais il s'agit cette fois de la musique catholique, de la musique de saint Bernard, de saint Ambroise, de saint Thomas; il s'agit de la musique que le grand pape saint Grégoire enseignait lui-même aux petits enfants; il s'agit enfin d'une partie de la liturgie dont tous les saints, tous les papes, tous les conciles se sont occupés avec un soin qui témoigne de l'importance qu'ils y attachaient. Ne repoussez plus cet art de vos écoles ; loin de distraire, d'énerver, ou de débaucher les pieux disciples que vous formez au Seigneur sous votre aile et à l'abri du monde, cette musique des saints élèvera leur âme et les préparera aux concerts éternels. Laissez-les acquérir cette science méconnue avec laquelle ils sauront plus tard diriger dans les paroisses des chœurs mélodieux qui édifieront les fidèles et toucheront les impies.

Nous n'espérons pas que nos faibles paroles changent de respectables convictions; mais nous conjurons ces vénérables et saints prêtres, qui dirigent les écoles où s'élèvent nos prêtres, de considérer devant Dieu, si la ruine du chant ecclésiastique n'est pas un dommage pour la religion, si cette ruine n'est pas imminente, et si, enfin, les moyens que nous proposons ne seraient pas efficaces pour empêcher ce désastre.

Les grands séminaires se recrutent de jeunes élèves formés dans les petits séminaires, ou, pour parler le langage légal, dans les écoles secondaires ecclésiastiques. Ce serait là que les en-

(1) Cet anathème n'empêche pas que l'on n'emploie, en quelques cathédrales, les élèves du séminaire à l'exécution de musique repoussée à la fois par le goût et le sentiment religieux.

fants pourraient subir une préparation excellente à l'étude du chant. Leurs voix fraîches et pures pourraient être cultivées avec attention, les éléments de l'histoire et de la théorie du chant religieux pourraient leur être inculqués de bonne heure et d'une manière ineffaçable. Plus tard, on porterait dans le monde, si on y rentrait, le goût pour le chant des offices divins, et le zèle de la maison de Dieu. Si on poursuivait la carrière ecclésiastique, on n'aurait que peu de travail à faire pour acquérir une connaissance et une pratique parfaite du chant ecclésiastique.

Il n'en est pas ainsi; les tendances les plus fâcheuses règnent dans presque tous les petits séminaires de France, sous le rapport de l'étude du chant et de la musique. Plusieurs ont formé des musiques militaires, dont le bruit, le rhythme, l'éclat, séduisent les enfants. On rencontre dans les lieux de promenade ces malheureux enfants qu'on rend poitrinaires, ou dont on déforme la figure, en les faisant souffler dans une clarinette, beugler dans un trombone ou gémir dans une flûte.

Dans les écoles où ce pernicieux usage ne s'est pas encore établi, l'étude du chant en chœur est tout-à-fait négligée. Quelques exceptions qu'on pourrait alléguer ne détruisent pas la généralité de nos assertions (1). Cependant les évêques ont autorité sur leurs petits séminaires; c'est donc à eux que nous nous adressons pour demander qu'on chasse toutes ces musiques d'harmonie, si funestes pour la santé et pour le goût, et qu'on fonde à la place un enseignement régulier et pratique du chant religieux. Ce ne serait d'ailleurs que le rétablissement de l'ancien usage. Dans les écoles épiscopales, qui tenaient lieu autrefois de petits séminaires, on enseignait assidûment le chant, ainsi que le prouve, entre autres témoignages, le règlement établi par Gerson, chancelier de N. D. de Paris, pour l'école épiscopale de cette célèbre église (2).

(1) Dans les petits séminaires des diocèses de Beauvais, de Dijon, dans l'institution de M. Haffringue, à Boulogne, dans la manécanterie de St-Jean, à Lyon, on suit des cours de chant dont nous aurons soin de parler spécialement.

(2) Porro magister cantus, statutis horis, doceat pueros planum cantum principaliter, et contrapunctum, et aliquos discantus honestos.... attento maxime quod in ecclesia nostra discantus non est in usu.

(Joh. Gerson. *Doctrina pro pueris ecclesiæ parisiensis.*)

Dans les grands séminaires, l'enseignement doit être plus théorique que pratique; car, s'il peut arriver en quelques circonstances qu'un prêtre soit dispensé de chanter, il est toujours obligé de savoir comment on doit le faire. Il faut qu'il connaisse l'esprit du chant ecclésiastique, pour régler et diriger dans la paroisse l'exécution du chant des offices d'une manière conforme à l'intention de l'église. Dans les petits séminaires, au contraire, l'enseignement doit être plus pratique que théorique. Nous dirons dans un prochain article en quoi doit consister cet enseignement dans ces deux sortes d'établissements.

F. Danjou.

(*La suite au prochain numéro.*)

A M. LE DIRECTEUR

DE LA

REVUE DE LA MUSIQUE RELIGIEUSE.

Montpellier, 14 février 1845.

CHER AMI,

Je viens de terminer la lecture du premier numéro de votre *Revue*, et je ne puis résister au besoin que j'éprouve de dire combien vous avez répondu à mon attente, à mes idées, à mes sympathies; je ne doute même pas que votre courageuse entreprise ne réalise bien des vœux, bien des espérances : aussi je crois à un succès aussi grand qu'honorable; car il y a beaucoup de gens qui désiraient un journal de musique indépendant, un journal qui fût la tribune des opinions éclairées et consciencieuses : aussi, malgré le peu de foi qui me reste, après de longues expériences, dans le succès des œuvres sérieuses et solides de l'art musical, je ne puis croire que votre entreprise, toute de dévouement, ne soit soutenue des plus nombreuses sympathies. Je salue donc votre *Revue* comme la digne fille de celle de M. Fétis, fille d'autant plus digne de son illustre grand-père, que celui-ci lui donne des marques très tendres de son affection. A côté des riches dons apportés par M. Fétis, j'oserai vous offrir mon obole; je vous formulerai, comme vous dites, mon enthousiasme et ce découragement dont votre exemple me guérirait, s'il n'était incurable. Je serai fier de fournir quelques pages à un écrit périodique qui deviendra un livre de bibliothèque, un livre plein de faits, plein de science, plein d'enseignements précieux.

Je crains seulement qu'on ne considère dans le monde en général votre *Revue* comme trop spécialement vouée à la musique

religieuse, et que son influence en soit un peu restreinte aux presbytères ou aux séminaires, pendant que les salons auraient tant besoin d'y puiser quelques idées saines sur la musique à choisir pour les réunions non ecclésiastiques. Dieu veuille que je me trompe dans mes craintes à cet égard !

Avant de m'occuper de quelque sujet pour votre *Revue*, il me semble que je dois compléter celui par lequel vous commencez votre *Revue critique*, c'est-à-dire ajouter quelque chose qui se lie à ce que vous dites de la publication des œuvres des anciens compositeurs belges, faite en Hollande par une société spéciale.

Il y a au moins cinq ans qu'il s'est formé à Londres une société dont le but est le même par rapport à l'Angleterre. Elle compte environ huit cents membres, elle a un conseil d'administration composé de douze notabilités musicales, et elle a déjà fait imprimer dix volumes sans l'intermédiaire d'aucun marchand ni éditeur; car c'est la commission administrative qui achète le papier, fait graver, fait imprimer, en employant le montant de la cotisation annuelle de chaque membre, qui est d'une livre sterling. C'est au moyen de cette modique rétribution que j'ai l'honneur d'être membre de la *Musical antiquarian Society for the publication of scarce and valuable works by the early English composers*, et que j'ai le plaisir de posséder dans ma bibliothèque de magnifiques volumes d'un luxe d'impression inouï et qui me reviennent à peu près à un sou la page (1).

Quoiqu'un article des statuts de la Société admette qu'on remettra en lumière des œuvres de compositeurs étrangers, il n'a paru encore que des ouvrages anglais appartenant à la fin du XVIe siècle et au commencement du XVIIe. Ce sont des madrigaux de Wilbye et de Gibbons, une messe à cinq voix de Byrd, trois opéras de Purcell, des ballets à cinq voix par Morley, etc.

Autant que j'ai pu en juger par une simple lecture, le style de ces morceaux est semblable à celui des compositeurs contemporains des autres nations. Je pense bien qu'ils doivent avoir une couleur particulière; mais une étude assidue, profonde, une audition répétée, peuvent seules servir de base à une opinion

(1) On peut lire des détails intéressants sur cette société et sur les œuvres qu'elle publie dans la *Revue de Paris*, numéro du 27 août 1844.

(*Note du Rédacteur.*)

bien fondée sur le mérite et le caractère d'œuvres dont le style est si différent de celui qui est répandu autour de nous.

Il est probable que les petits volumes publiés par la Société du Prince de la Moskowa proviennent d'une intention purement artistique; mais cette publication est plutôt une affaire de commodité pour les exécutants, qu'un monument élevé à la mémoire et à la gloire de nos vieux compositeurs, dont les œuvres sont à peu près perdues ou introuvables.

Quoique je n'aie jamais cru qu'il y eût beaucoup d'amateurs qui voulussent les retrouver, j'ai osé faire réimprimer quelques pièces de clavecin de Couperin, et j'ai regretté de ne pouvoir rendre pareil honneur à notre Lulli et surtout à notre Lalande.

Nous aimons à dire que le peuple anglais n'est pas musicien. Cette assertion nous plaît, parce qu'elle flatte nos rivalités, nos jalousies; mais nous ferions mieux de l'imiter en payant un tribut de reconnaissance à quelques anciens et grands artistes qui sont la gloire de notre patrie, aux yeux de ceux qui ont étudié leurs œuvres et en ont arraché quelques lambeaux à la boutique de l'épicier.

Quand l'idée de la réimpression de quelques œuvres de nos anciens musiciens français me passait par la tête, je croyais bien être seul dans cette intention; en conséquence je tâchais de me trouver heureux de posséder dans ma bibliothèque des éditions originales des vieux maîtres que j'aimais et que j'aime toujours. Aujourd'hui j'éprouve une profonde satisfaction, en apprenant que mes opinions et mes goûts sont partagés par quelqu'un. Nous sommes au moins deux en France, M. Beaulieu de Niort, dont je n'oublierai jamais le nom, et

Votre très dévoué ami,

J.-B. Laurens.

ARTISTES CONTEMPORAINS.

M. FÉLICIEN DAVID.

Il y a trois mois à peine que le nom de M. Félicien David a été livré à l'attention publique; et il a déjà produit un retentissement comparable à celui des plus hautes renommées. Quel est le secret de cette popularité soudaine, de cet unanime concert d'éloges qui a accueilli le nouveau débutant? En quoi l'appréciation générale de son œuvre peut-elle y gagner dans l'opinion, en quoi peut-elle y perdre?

Car, il faut bien le dire, si ces succès éclatants et incontestés ne s'attachent jamais à des productions dénuées de toute valeur, sauf certaines circonstances rares dans lesquelles l'opinion n'est plus l'expression du sentiment général, néanmoins ils rencontrent dans quelques esprits une défiance qu'il faut reconnaître légitime, parce que l'expérience l'a confirmée plus d'une fois. En effet, dans les choses de l'art, le nombre de ceux qui jugent en parfaite connaissance de cause est le moins considérable, et la masse, dominée par des impressions dont elle ne se rend pas toujours bien compte, est trop souvent portée à confondre, dans son admiration, l'imprévu avec le beau, l'étrange avec le sublime. Mais ces sortes d'erreurs durent peu, et c'est là précisément la justification de ces défiances, dont beaucoup de gens se moquent, et le véritable *criterium* de l'opinion.

Ce début semblerait annoncer une protestation contre le succès de M. Félicien David. Il n'en est rien; ce succès n'est pas

seulement pour nous un fait accompli, c'est de plus un fait que justifient, à nos yeux, des qualités réelles et éminentes dans l'œuvre nouvelle. Mais on nous permettra de ne pas nous en rapporter sur ce point à un enthousiasme banal et de commande. On nous permettra aussi de ne point accepter entièrement les apothéoses qu'une partie de la presse décernait naguère à l'auteur. S'il y a quelque chose qui soit propre à faire avorter les plus belles espérances, c'est, selon nous, ce zèle indiscret à exalter toute renommée naissante, à associer prématurément tout débutant heureux à la gloire laborieusement acquise des grands représentants de l'art. Une couronne gagnée si vite tient peu sur la tête, parce que d'ordinaire on ne songe pas assez aux efforts qu'il faut faire pour la conserver. Ce que la critique doit en pareil cas, à l'auteur comme au public, c'est une appréciation équitable, et des conseils, quand elle a le droit d'en donner.

Notre intention n'est nullement d'appliquer les lignes qui précèdent à M. Félicien David. Si nous sommes bien informés, cet artiste ne s'est point laissé étourdir par tout le bruit qui s'est fait autour de lui; et il se prépare, dit-on, à rentrer dans le silence, pour y produire de nouvelles œuvres dignes de son premier triomphe. Dans cette disposition, nos paroles ne lui paraîtront pas celles de l'hostilité ou de l'indifférence.

L'œuvre de M. Félicien David peut être considérée sous deux points de vue, l'un purement biographique et extérieur, l'autre dépendant des seules considérations de l'art et de ses formes diverses. Nous avouons en toute sincérité qu'en général le premier de ces deux genres d'intérêts nous touche peu, parce que le plus souvent, il ne se rattache que par un lien artificiel à l'effet de la composition et qu'il ne ressort de celle-ci que, moyennant des auxiliaires absolument étrangers à l'art. Il peut arriver que des circonstances de cette nature déterminent l'inspiration, mais celle-ci en demeure toujours distincte et n'a plus besoin de les évoquer par la suite. Ici, nous devons reconnaître qu'il n'en pouvait être tout-à-fait ainsi, et que le compositeur devait s'efforcer de placer ses auditeurs au siége même des impressions sous l'empire desquelles il a conçu son œuvre. Si la symphonie du *Désert* est pour l'auteur un épisode biographique, c'est aussi pour le public un voyage dans un monde nouveau et

entièrement inconnu sous le rapport de la musique. Cette œuvre avait donc besoin d'une enseigne, car la musique est une langue essentiellement vague qui n'a point de mots pour exprimer des objets déterminés. Ceci nous conduit à examiner la forme générale de l'ouvrage de M. Félicien David.

La réunion de l'orchestre et des voix est un fait nouveau et jusqu'à présent assez rare, dans les compositions qui ne sont point destinées à la représentation théâtrale. La prédominance exclusive de la musique dramatique est une des causes qui ont le plus contribué à jeter l'art dans cette voie d'agitation factice et de passions froides et simulées où nous le voyons s'égarer, ce qui a ruiné le véritable style instrumental et la musique de chambre, si cultivée autrefois. L'accession de la musique au drame a produit sans doute des beautés du premier ordre. Mais on doit convenir que souvent leur effet réside en partie dans la situation et dans le jeu de la scène, c'est-à-dire dans une alliance de la musique avec un principe étranger : aussi n'est-ce point, croyons-nous, dans l'opéra qu'il faut chercher la plus haute expression de cet art. Ce serait plutôt dans la symphonie, si ce genre admettait l'emploi de tous les éléments de l'art, et surtout du premier et du plus noble de tous les instruments : aussi a-t-il commencé à y prendre sa place, et nous n'avons pas besoin de citer des exemples que tout le monde connaît, et, en particulier, la *symphonie avec chœurs* de Beethoven, sur laquelle la critique ne paraît pas avoir dit encore son dernier mot. L'œuvre de M. Félicien David se rattache donc à cette tentative dans laquelle nous ne pouvons nous empêcher de voir un nouveau et vaste champ légitimement acquis au domaine de l'art.

Il y a un autre élément dont l'introduction ne nous paraît point à beaucoup près aussi heureuse : c'est la récitation de strophes, au ton ordinaire de la parole, sur le chant de l'orchestre. Cette espèce de *cicerone*, qui vous explique en un langage plus ou moins poétique le tableau que le compositeur a voulu vous montrer, nous a fait à peu près l'effet de ces démonstrateurs importuns qui poursuivent le voyageur de leurs commentaires, quand celui-ci ne demanderait qu'à être abandonné à ses propres impressions. La nouveauté de ce procédé a causé, il est vrai, une surprise que l'on dit favorable au succès de l'œuvre ; puisse-t-elle n'y avoir pas eu une trop grande part !

Au reste, il semble que M. Félicien David, en usant de ce moyen parasite, emprunté au mélodrame, s'est défié à tort de la fidélité de ses tableaux. Il y a assez d'originalité dans ses chants, assez de contrastes piquants dans son instrumentation pour produire sur l'imagination de l'auditeur le degré d'illusion nécessaire à l'intelligence de sa pensée. Nous ne nous informons point de l'origine de ces mélodies, dont plusieurs ont été annoncées comme des réminiscences de la musique de l'Orient. De pareils emprunts n'ôtent rien, à notre avis, au mérite de l'œuvre nouvelle, parce qu'ils ne sont qu'une preuve de plus de l'esprit poétique qui a présidé à sa formation. Ces motifs que l'oreille saisit avec bonheur, au milieu du débordement actuel de mélodies triviales et sans caractère, sont traités avec un goût excellent et relevés par toutes les finesses d'une instrumentation sobre et délicate. L'emploi des instruments à vent est parfaitement entendu, et les masses ne sont point prodiguées. Sous ce rapport, nous voudrions que le succès de M. Félicien David nous fût un sûr garant que le goût public est enfin disposé à faire justice de ces effets d'intensité brutale qu'on a laissés s'introduire dans l'art, et qui le ramèneraient promptement à la barbarie, s'ils arrivaient à ne plus trouver de contradicteurs.

Quant au plan de cet ouvrage, il est basé, non sur le développement d'une idée musicale, comme dans la symphonie, mais sur un canevas poétique et descriptif. Après une introduction grave, l'auteur, animant la solitude et le silence du désert, en fait sortir une hymne à la gloire d'Allah. On entend venir de loin une caravane; elle s'approche et fixe ses tentes. Une trombe de vent qui fait tourbillonner les sables, une nuit calme et de fantastiques rêveries, le lever de l'aurore et le chant du muezzim, tels sont les principaux épisodes de ce poëme. Enfin, la caravane reprend sa marche, et du silence du désert s'élève une seconde fois la *glorification d'Allah.*

On voit, d'après ce programme, que l'emploi du style pittoresque, c'est-à-dire l'imitation directe de la nature, avait une part assez importante dans sa réalisation. Peut-être que, si les principes de l'expression musicale étaient mieux sentis et mieux définis, cette circonstance nuirait plutôt qu'elle ne servirait à l'impression générale de l'œuvre et à l'effet de quelques unes de ses parties. Nous n'avons point le dessein d'entamer ici une disser-

tation sur les avantages et les inconvénients du genre imitatif en musique. Qu'il nous suffise donc de dire qu'à notre sens c'est plutôt une entrave que le compositeur s'impose, une difficulté dont il cherche à triompher, que le but véritable des œuvres d'art. Pour justifier le peu de sympathie que ce genre nous fait éprouver, nous n'alléguerons point certaines tentatives malheureuses, dont le ridicule a fait justice; nous nous bornerons à constater ce fait, que dans les œuvres vraiment estimables qui peuvent être rapportées à ce genre, le mérite de l'imitation ajoute peu de chose à l'admiration qu'elles nous font éprouver. Nous ajouterons qu'il y a de ces prétendues imitations qui sont de véritables énigmes, et que la musique cherche inutilement à sortir de son domaine lorsqu'elle veut *peindre* le lever de l'aurore, par exemple, ou tout autre objet qui ne tombe pas sous le sens de l'ouïe.

Le genre pittoresque a encore un autre inconvénient que celui de rester au-dessous de l'effet qu'il veut produire, au moins lorsqu'on l'emploie dans toute la suite d'une composition ; car alors, présentant successivement à l'imagination de l'artiste un certain nombre d'objets différents, il lui permet rarement de conserver à son œuvre cette unité qui est le cachet des grands maîtres; en sorte que son travail n'est plus qu'une suite de fragments rattachés entre eux par un lien purement extérieur, dans l'ordre des moyens naturels de l'art. Nous ne prétendons pas que M. Félicien David eût dû se renfermer dans le cadre sévère de la symphonie. Son ouvrage est bien plutôt une cantate composée de plusieurs morceaux, à peu près comme les *Saisons* d'Haydn. Mais il nous semble que le programme qu'il a suivi a influé d'une manière fâcheuse sur le plan de sa symphonie : nous voulons parler ici de la troisième partie, qui, n'étant à peu près qu'une répétition de la première, n'ajoute rien à l'intérêt de l'ouvrage, et manque ainsi à la grande loi de la progression.

Au reste, il y a dans la symphonie du *Désert* assez de qualités pour justifier la popularité qu'elle a obtenue dès sa première apparition. Il y en a assez aussi pour lui avoir mérité un succès d'estime dans l'opinion des juges éclairés. Mais ce double triomphe impose à l'auteur de nouveaux devoirs. Voyageur heureux qui a rapporté de l'Orient des émeraudes et des saphirs, il ne profitera point de la vogue d'un genre de musique qui a

séduit par sa nouveauté ; il ne se condamnera point, comme tant de gens aujourd'hui, à l'exploitation unique d'un genre d'effets qui lui a réussi une première fois. La culture de quelques plantes rares et exotiques est une affaire de curiosité plutôt que de goût ; l'amant de la nature donnera toujours la préférence aux fleurs de son climat, et il en remplira plus volontiers son parterre.

DOCUMENTS

POUR SERVIR A L'HISTOIRE

DE LA FACTURE D'ORGUES[1].

Construction des orgues de Notre-Dame des Tables, à Montpellier, par Jehan Torrian, maistre organiste, et Jehan Chonard, menuisier (Ann. 1504).

Pactes et prisfait faictz et passés entre les nobles et honorables sieurs les consulz de Montpellier d'une part et maistre Jehan Torrian (2), natif de Venisie, maistre d'orgues d'aultre, et ce des orgues que lesdits sieurs consuls baillent a fere fere et construire de noveau audit Torrian pour l'esglize de Nostre Dame des Tables dudit Montpellier.

Et premierement est de pacte convenu et accordé que lesdits sieurs consuls baillent audit maistre Jehan Torrian pour fere lesdits orgues la somme de cent vingt livres tournois (3) seulement, moyennant laquelle somme de cent vingt livres tournois

(1) Extrait des Mémoires de la Société archéologique de Montpellier.

(2) Il semble résulter des recherches qui ont été faites sur l'histoire de l'orgue, que Venise possédait au xve siècle d'habiles organistes et des facteurs renommés. On attribue à un nommé Bernard, organiste à Venise en 1470, l'inveniion des pédales. M. Fétis (*Biographie universelle des musiciens*, au mot *Bernard*) produit une conjecture fort ingénieuse qui ferait remonter à 1312 l'invention des pédales.

(3) Nous pensons que cent vingt livres tournois représentaient environ 3,600 fr. de notre monnaie, suivant la valeur comparée de l'argent à cette époque et à la nôtre.

ledit maistre organiste doyt fere ses despens tant pour soy que pour ses gens.

Item est de pacte que oultre lesdits cent vingt livres tournois lesdits sieurs consuls doyvent bailler audit maistre organiste la matiere que sensuyt, cest assavoir estaing, plum, alude, cloux et colle tant seulement.

Item est de pacte que lesdits sieurs consuls doyvent bailler et fournir audit maistre organiste lieu et plasse tant pour fere lesdits orgues que manger, boyre et dormir pour soy et pour ses gens tant seulement, et il doibt pourveoir de lyt, de feu tant pour soy que pour fere lesdits orgues.

Item est de pacte que ledit organiste doyt fere lesdits orgues bons et soufizans et meilleurs sans comparaison que ceulx du covent des Cordeliers de la present ville de Montpellier.

Item est de pacte que ou cas que lesdits orgues ne fussent de telle bonté que dessus est dite, ledit organiste veult et consent que l'argent que luy serra deu a la fin et achevement desdits orgues que luy soyt perdu.

Item est de pacte que ledit organiste doibt fere les canons desdits orgues toustz prestz et les doibt pauser a ses depens sans aucun cost ausdits sieurs consuls.

Item est de pacte que ledit maistre organiste doibt fere lesdits orgues comme et en la forme du patron lequel a baillé devers lesdits messieurs consuls, et oultre ledit patron doibt metre deux petitz jeux d'orgues (1) pardessus ledit jeu sil est advis a la ville et a messieurs les consuls.

Item est de pacte que ledit organiste doibt fere le premier canon gros desdits orgues de la bouche en sus de longueur de treze pans (2) et plus si advis luy est, et de largeur d'ung pan simple ou d'ung patron rond lequel a baillé devers lesdits sieurs consuls, et les autres a la raison de bon orgue de degré en degré en diminuant.

Item ledit maistre doibt fere audit orgue huyt registres autrement appelés jeuxs ou divers sons, et avec lesquels huyt registres se porront toucher lesdits orgues à trente sons.

Item est de pacte que ledit organiste promet de fere lesdits

(1) Un jeu de récit et un jeu d'écho.

(2) Treize pans font près de 3 mètres (ou un peu plus de 8 pieds).

orgues et avoir faicts d'icy a Pasques prochaines, *salvo justo impedimento ab utraque parte.*

Item est de pacte qu'achevés lesdits orgues a volu et consenty que ladite ville ne luy baille la reste de l'argent, telle quelle y sera que premierement ne ayent par quinze jours faictes icelles orgues par organistes et gens expertes visiter si sont bons, et, ou cas que ne fussent ainsin que dessus est dit, s'est soumis ainsi que dessus.

Item est de pacte que d'icy a Tous-Saincts prochain mesdits sieurs consuls lui bailleront vingt cinq livres tournois et en apres de moys en moys d'icy a Pasques dix livres tournois, non obstant que si plus tost il y a fayt et que lesdits orgues soient trouvés bons, que il sera payé de tout incontinent.

Autres pactes et prisfaict faictz et passez entre messieurs les consuls de la present ville de Montpellier d'une part, et maistre Jehan Chonart menusier de Montpellier d'aultre, et ce pour l'œuvre de fusterie quil doyt fere aux orgues que lesdits sieurs consuls font fere a l'esglize de Nostre Dame de Tables de la present ville de Montpellier.

Et premierement doyt fere ledit Chonart l'ouvraige de boys pour lesdits orgues tant de sapyn que de noguier tout ainsi et cellon l'ouvraige pourtraict en ung molle ou patron lequel a baillé le susdit maistre Jehan Torrian organiste par devers lesdits sieurs consuls.

Item doyt bailler le boys de noguier pour le saumier, et quant aux journées quil mettra a fere le secret et saumier sera payé pour ses journées aux dépens que dessus outre la somme cy apres déclarée.

Item doyt fere quatre souffletz de noguier de la grandeur que le maistre Torian organiste plerra, et les consuls fourniront la clavaison desdits souffletz.

Item doyt fere d'aulteur ledit boys pour lesdits orgues de quarante palms, et ou cas que soyt plus hault que desdits XL. palms lesdits sieurs consuls lui en estaront, et ou cas que soyt plus bas que desdits XL. palms que ledit Chonart en estera envers mesdits sieurs consuls, lequel boys que il mectra, sera assayzoné bon et sayn sans point de maculle.

Item est de pacte que ledit Chonart adressera son boys avec les orgues dans l'esglise de Nostre Dame de Tables et la ou messieurs les consuls voudront ou a la dicte dudit Torrian maistre organiste a ses despens cest assavoir dudit Chonart excepté les journées des secretz et clavaison, et pour le tout fere luy a esté promis et accordé entre lesdits sieurs consuls et ledit Chonart que lesdits sieurs consuls luy bailleront et doivront povoir fere la somme de septante livres tournois lesquelles se payeront en troys payes cest assavoir de moys en moys, et a promis ledit Chonart de avoir achevé tout d'icy en troys moys prochains, et outre lui donnent lesdits sieurs consuls le boys des corps des orgues vieilhes de ladite esglise de Nostre Dame de Tables, en condition quil n'ayt à fournir a aultre part que aux orgues et boys quil sagit a present de nouveau pour ladite ecclesie.

Lesquels pactes et prisfaictz dessus dits et tout le contenu en iceulx par lesdites parties bien entendus lesdits messieurs consuls d'une part, lesdits maistres Jehan Torrian et Jehan Chonart chacun en son endroyt d'aultre ont promis observer, tenir et actendre de poinct en poinct cellon leur forme et teneur, etc., et juré sur les sainctz evangilles de Dieu, desquelles choses dessus dites lesdites parties en ont requis instrument en estre prins et receu par moy notaire soubsigné.

Fait dans la claverie de la maison du consolat de ladite ville de Montpellier, tesmoings a ce honorable et honeste hommes Jehan Columbier bourgeois, Jehan Achard habitans de la presente ville de Montpellier, et moy F. Auriacy notere.

REVUE CRITIQUE.

Du contre-point et de son enseignement, considérés en eux-mêmes et dans leurs rapports aux études de la composition musicale, par P. Maleden (1).

S'il est un mot dans la terminologie musicale qui soit mal compris et mal employé parmi les simples amateurs, comme au sein des écoles, c'est sans contredit celui de *contre-point*, détourné à des significations fort différentes, suivant l'ordre d'idées que l'on a en vue. L'auteur de l'écrit que nous annonçons, convaincu que la fixité de la terminologie est une des premières nécessités de l'enseignement, signale, dès le début, les contradictions et l'incertitude qui résultent de cette diversité d'acceptions. A défaut de définition précise, que son livre laisse à désirer, l'ensemble nous révèle qu'il a limité cette expression à un certain genre d'études *disciplinaires*, usitées dans l'école pour initier progressivement les élèves à tous les procédés de l'art d'écrire à plusieurs parties. Cette détermination du sens du mot *contre-point* paraît en effet la plus propre à distinguer cette étude de celle de l'*harmonie*, qui considère les accords en eux-mêmes, et abstraction faite de toute donnée mélodique préconçue, et en même temps de la *composition*, qui est moins une étude, que l'application de toutes les parties de l'enseignement à la création des formes musicales.

Quant à ce caractère d'étude *disciplinaire*, que l'école a constamment attribué au contre-point, il importe plus qu'on ne

(1) Paris, Bernard Latte, boulevard des Italiens. Prix, 2 fr.

pourrait le croire de ne pas l'en séparer; car il n'est qu'une gymnastique imposée à l'élève pour un temps, afin de lui apprendre à vaincre toutes les difficultés de l'art d'écrire. L'utilité de cette discipline, contestée par quelques esprits superficiels, est trop invinciblement démontrée par la pratique de tous les temps et l'expérience de tous les maîtres pour que nous ayons besoin de chercher de nouveaux arguments en sa faveur.

C'est ce que M. Maleden n'a point non plus cru devoir faire. Il s'est borné à rapporter sur ce point les opinions des plus célèbres professeurs de notre époque. Mais il a pensé avec raison que, pour combattre avec avantage les dégoûts que ressentent les élèves au sujet de cet enseignement, et qu'ils propagent ensuite dans le monde, il fallait autre chose que la parole du maître. Rien n'est mieux constaté que le fait de ces dégoûts. Nous n'en voudrions pour preuve que l'excessive faiblesse scientifique de tant de compositions modernes dont les auteurs ont fait pourtant, ce qu'on appelle encore, de « bonnes et fortes études; » semblables à ces adolescents chez lesquels un système d'éducation trop rigide n'a produit d'autre résultat que de les rendre plus disposés à se laisser entraîner par leurs penchants; aussitôt qu'est venu le moment de la liberté.

Il faut chercher la cause de ces dégoûts dans l'empirisme étroit des écoles, dans cet enseignement, plus législatif que doctrinal, qui ne permet pas qu'on lui demande les motifs de ses décisions; qui, rejetant toute base historique ou philosophique, dispose souverainement et selon son bon plaisir de la matière et des formes dont il a le dépôt.

Ceci nous conduit à examiner avec l'auteur l'importante question des éléments mélodiques et harmoniques qui doivent entrer dans la composition du contre-point. On sait que cette expression, le plus souvent accompagnée de l'épithète *rigoureux*, désigne un style de composition, le seul connu avant la formation de la tonalité moderne, basé sur le plain-chant de l'église et asservi à l'emploi de certaines harmonies et résolutions exclusivement pratiquées à une époque de l'histoire de l'art. C'est le style dit *alla Palestrina*, du nom du maître célèbre qui l'a porté à sa perfection, au moment où un art nouveau, issu de certaines combinaisons demeurées jusqu'alors inaperçues, vint se mettre à sa place dans les jouissances du public. Néanmoins, par un effet de cet

attachement aux traditions, dont l'histoire de toutes les écoles nous offre tant d'exemples, le style ancien continua de faire partie de l'enseignement, et s'y maintient encore malgré les réclamations des partisans plus ou moins éclairés du progrès musical.

Mais il n'était pas possible que ce courant, toujours reconnaissable au milieu des grandes eaux de l'art moderne, arrivât jusqu'à nous sans infiltrations et sans mélange. Après les anciens codes de Zarlino et de Fuchs, après le travail plus récent mais non moins fidèle du P. Martini, la notion primitive du style *alla Palestrina* fut plus ou moins altérée par les auteurs modernes de traités de contre-point. On peut même dire que depuis longtemps elle a presque entièrement disparu, quant aux formes mélodiques des sujets et aux éléments harmoniques, de l'enseignement des écoles d'Allemagne. Elle s'est maintenue plus complétement en Italie, ce qui contraste singulièrement avec la décadence avouée des études musicales dans ce pays. Quant à la France, le besoin de réforme qui nous agite depuis un demi-siècle ne pouvait guère manquer de se faire sentir pour cet objet comme pour tant d'autres, et nous signalerons bientôt avec l'auteur une grave innovation qu'il a introduite dans cet enseignement. Ce qui résulte de cette influence de l'esprit moderne sur une forme musicale qui paraît être avant tout un objet d'érudition et d'archéologie, ce sont des dissemblances notables et quelquefois fondamentales entre des ouvrages qui s'annoncent comme traitant de la même science; dissemblances qui, pour le dire en passant, ne se justifiant guère par des raisons concluantes, ne sont pas une des moindres causes de cette incertitude et de ces dégoûts dont nous parlions tout-à-l'heure.

Un système d'éclectisme qui voudrait opérer une fusion entre des méthodes aussi divergentes ne ferait qu'accroître la confusion qui existe dans l'enseignement; car, on le sait, le contrepointiste procède par exclusions et par prohibitions; et c'est précisément la différence du plus au moins, sous ce rapport, qui constitue la diversité des méthodes. Or comment concilier des prohibitions diverses? Sera-ce en les adoptant toutes? Mais alors on se renfermera dans le système le plus rigoureux, et les partisans de systèmes plus larges feront entendre leurs réclamations. Sera-ce, au contraire, en usant de toute latitude?

Mais alors ceux qui voient dans la stricte observance des préceptes de l'ancienne école un des plus grands avantages de cette gymnastique, ne voudront pas consentir à ce qu'elle leur soit enlevée. Ou bien en se tenant à un terme moyen ? Mais comment fixer ce terme ?

Un homme d'un esprit éminemment synthétique a lutté en vain contre la difficulté de ce problème. Au commencement de ce siècle, Choron publia sa grande compilation connue sous le titre de *Principes de composition des écoles d'Italie*, titre, il faut le dire en passant, assez inexact, puisqu'une bonne partie de l'ouvrage est empruntée à l'Allemand Marpurg. Malgré les louables efforts de l'auteur, cet ouvrage est demeuré comme un recueil de matériaux estimables, mais hétérogènes, plus propre à être consulté qu'à servir à l'enseignement régulier d'une école.

Il faut donc reconnaître que cette conciliation si désirable des avantages assignables aux divers systèmes de contre-point, selon le degré d'influence de la tonalité moderne sur chacun d'eux, ne peut s'opérer sur un terrain purement doctrinal. Il faut donc admettre dans l'enseignement une autre marche que la marche didactique, et ne pas croire que la seule théorie puisse rendre compte de la diversité de procédés imposés à l'élève. Il faut en un mot que l'histoire, venant éclairer les transformations de l'art, pénètre dans l'enseignement, pour en faire comme une reproduction abrégée et pratiquement appliquée des principales phases par lesquelles a passé successivement l'esprit humain.

Telle est, au moins suivant nous, l'idée que l'on peut se former d'un cours complet de composition musicale ; telle serait la part qui nous paraîtrait devoir être faite à ce besoin de connaître le passé de l'art que l'on étudie, besoin auquel on ne paraît pas songer le moins du monde dans la plupart des écoles et des traités. Mais considérons de ce point de vue le contre-point *alla Palestrina*.

Assurément, le caractère profondément historique de ce genre de composition ne peut échapper à personne. Par sa connexité avec le chant grégorien, sur lequel il est basé, il se rattache au système musical du moyen-âge et de l'antiquité ; tandis que, par l'emploi d'un système harmonique régulier, il sert de point de départ à l'art moderne. Rien n'est donc plus propre qu'une pareille étude à manifester dans l'enseignement cette grande loi de

la tradition, dont l'oubli est le signe ordinaire de la décadence des écoles.

Mais, pour que cette étude remplisse son objet, il semble qu'elle doive se renfermer dans les conditions jadis imposées au style qu'elle prétend reproduire. Ces conditions sont de deux sortes : techniques et esthétiques, constituées néanmoins dans un état de dépendance réciproque, en sorte que l'on ne peut toucher aux unes sans porter aux autres une atteinte plus ou moins grave.

Parmi ces conditions, l'une des plus importantes, sans contredit, que l'on peut même regarder comme fondamentale, c'est la tonalité. Nous avons déjà dit que la tonalité ecclésiastique servait de base au style *alla Palestrina*. Que serait-ce donc qu'un contre-point de ce genre, établi sur une tonalité différente, sinon une atteinte à cette tradition à laquelle nous rendions hommage il n'y a qu'un instant?

C'est pourtant ce qui a été fait, ce qui se fait encore tous les jours dans les plus célèbres écoles ; c'est ce qui est enseigné par les maîtres les plus accrédités. Il suffit de nommer MM. Fétis et Cherubini, dont les savants traités sont presque des codes législatifs. Ces théoriciens déclarent formellement qu'ils adoptent la tonalité moderne, tout en maintenant, dans l'emploi de l'harmonie, l'inflexible rigueur des préceptes anciens.

Que reste-t-il donc du style *alla Palestrina* dans le contrepoint ainsi dépouillé de son élément originel, sans qu'il acquière pour cela les qualités brillantes de l'harmonie moderne? un corps sans vie, parce que l'esprit s'en est retiré.

On objectera peut-être ici le caractère purement disciplinaire de cet exercice. Mais veut-on dire par là que l'art musical, comme l'anatomie, doit être étudié sur des cadavres? ou bien l'aridité de cette étude serait-elle une épreuve imposée à l'artiste au début de sa carrière, afin de s'assurer si sa vocation ne fléchit pas devant un enseignement dénué de charmes et d'application pratique?

C'est là un point de vue sur lequel nous demandons la permission de nous arrêter; car l'accompagnement du plain-chant et la connaissance des effets qui lui sont propres sont assez importants, ce semble, pour qu'on ait le droit de réclamer pour eux une place dans l'enseignement.

« On aura à regretter, dit M. Maleden, que les savants auteurs » des traités de contre-point rigoureux moderne n'aient pas fourni » l'occasion de s'instruire à produire ces effets, puisqu'ils ne » prennent pas pour sujets de véritables plains-chants ; qu'ils aient » retranché de leurs ouvrages un enseignement si utile aux » organistes. Enfin, on pourra peut-être reprocher à ces sévères » conservateurs des styles, d'avoir négligé, discrédité, pour ne » pas dire anéanti, le contre-point sur le plain-chant, et d'avoir » fait disparaître de leurs traités des modèles de certains effets » que les élèves studieux et réfléchis voulaient observer et repro- » duire dans le travail du contre-point. On les accusera de laisser » par là exposés dans toute leur nudité les éléments harmoniques » des exercices de contre-point, privés des relations qui seules » pouvaient vaincre les répugnances de l'élève et donner à ces » exercices de l'intérêt, de l'attrait : premièrement, comme » étude esthétique ; secondement, parce qu'à certains points de » vue, avec certaines conditions, c'est un travail difficile que » d'accompagner le plain-chant, et pour lequel on serait bien » aise d'avoir des instructions où il y eût plus de philosophie et » de clarté que dans les anciens codes. »

Au sujet de ces effets propres au plain-chant revêtu des formes harmoniques, écoutons un célèbre théoricien allemand, Gottfried Weber, dont M. Maleden est un des élèves les plus distingués. Nous nous servons de sa traduction.

« La fréquence de l'emploi de ces tournures inusitées d'har- » monie, jointe à la lenteur solennelle du chant choral en lui- » même, à la simplicité du débit, au sentiment religieux qui s'y » lie, au respect pieux pour la vénérable antiquité, et à maintes » autres idées accessoires et souvenirs, est précisément ce qui » donne aux morceaux de musique de ce genre un charme parti- » culier, et comme une couleur mystique de solennité et de sain- » teté qui attire; et quand on trouve ainsi qu'un choral chanté » d'après une telle soi-disant mélodie antique, mais avec un ac- » compagnement harmonique, fait un effet qui lui est entière- » ment propre et quelquefois vraiment ravissant, que l'on ne » trouve pas dans des chants d'un autre genre, *le principe en* » *est*, comme on le voit, *non dans la valeur indépendante et pré-* » *pondérante de la mélodie antique*, *mais*, au contraire, juste- » ment *dans ce qu'il y a de non antique dans le morceau;* dans

» l'équipage et l'accompagnement harmonique qui, en son par-
» ticulier, trouve dans les gênes qu'il s'est imposées volontaire-
» ment l'occasion de montrer ses côtés inusités et de déplier ses
» traits plus profondément situés (1). »

Tout en reconnaissant ce qu'il y a de juste au fond de ces idées, nous ne pouvons nous empêcher de signaler l'espèce de contradiction que renferme ce passage. Car, si c'est précisément la présence d'une mélodie antique qui nécessite cet emploi de formes harmoniques inusitées et piquantes, peut-on dire que les effets qui résultent de ces formes ne résident pas virtuellement dans la mélodie? N'est-ce pas au contraire cette *prépondérance* que l'on conteste à celle-ci, qui dessine le caractère et les traits principaux de ce genre de musique? n'est-ce pas, pour emprunter le langage de la philosophie, la forme intérieure et cachée qui détermine la forme extérieure, *forma informans*? Gottfried Weber a beau nous dire que ce n'est là qu'un morceau « de musique » moderne, dans le tissu harmonique duquel les sons d'une » mélodie antique se trouvent entremêlés comme des fils » d'une autre nature que l'on ferait entrer dans le tissu d'une étoffe (2); il n'en est pas moins vrai que, si l'enchevêtrement de ce fil influe forcément sur les combinaisons du tissu et oblige à recourir à des procédés qui ne sont point ordinaires, il faudra bien reconnaître à cette partie de la composition une certaine *prépondérance* qui se fait sentir sur tout le reste. Plus loin, il compare ce travail à celui de la mosaïque (3); rien de mieux, pourvu qu'on veuille bien accorder que, parmi les matériaux qui devront y être employés, il y en a dont la forme première et la situation, devant être conservées, donnent à l'œuvre totale une disposition et un caractère qu'elle n'aurait pas sans eux.

Au reste, nous sommes loin de nier que le génie particulier du compositeur ne puisse et ne doive dominer jusqu'à un certain point cette influence; c'est ce qu'ont fait tous les hommes de génie auxquels on doit des œuvres de ce genre, avec la différence du plus au moins, suivant le degré de rigueur du système d'après lequel ils travaillaient. Mais d'un autre côté, de même

(1) *Theorie der Tonsetzkunst*, 2tes B. — § 316.
(2) *Ibid.*, § 314.
(3) *Ibid*, § 315.

que c'est une obligation pour l'artiste de se rendre maître de son sujet, c'en est une autre non moins importante d'en recevoir la loi dans une certaine mesure, et l'on peut dire que cette action et cette réaction réciproques sont une des principales sources du beau. Ainsi, quelque liberté de style et d'allures que l'on puisse se donner dans un semblable travail, le type premier sur lequel il se fonde devra toujours demeurer reconnaissable ; et c'est là une condition d'intégrité plus sérieuse que celle qui se réduirait à la conservation des formes matérielles et techniques, des prohibitions et des entraves.

Aussi, tout en maintenant au style *alla Palestrina* ces lois restrictives de l'harmonie et de la modulation qui sont de son domaine et influent conséquemment sur son caractère esthétique, M. Maleden ne borne point l'étude du contre-point à la reproduction de ce style; il demande au contraire que, l'étude de cette partie de l'art d'écrire une fois terminée, on la recommence sur un plan analogue, mais sans s'interdire cette fois l'usage des richesses de la tonalité moderne. Ce serait, suivant lui, le moyen de se familiariser avec une foule de cas inadmissibles dans le contre-point ancien, mais fréquemment nécessités par les habitudes de la composition moderne qui est le but final de toutes ces études. Sous un autre point de vue, celui de la tradition historique, un pareil complément ferait disparaître la lacune profonde qui existe dans l'école entre les sévères prescriptions de l'un et la liberté illimitée de l'autre, lacune qui n'existe nullement dans l'histoire de l'art. Dans cet ordre de faits, au contraire, tout s'enchaîne; la tonalité moderne naît et grandit peu à peu, enfantée par l'art ancien du contre-point ecclésiastique. Les formes convenues de celui-ci s'allient avec l'harmonie et la modulation de celle-là dans plusieurs écoles, et c'est encore ainsi qu'on l'enseigne dans la plupart des ouvrages théoriques de l'Allemagne. Cette alliance est la source des plus grandes beautés que nous admirons dans les œuvres des illustres compositeurs de cette contrée, et, en se combinant avec les effets de l'instrumentation et du coloris de l'art moderne, elle offre encore une mine inépuisable à qui se sent la force de l'exploiter. Elle a même produit à elle seule des ouvrage admirables, tels que les *Choral-præludiens* de J.-S. Bach, et elle peut en produire encore entre les mains d'un homme de génie. Aussi

ne comprenons-nous pas l'espèce d'incompatibilité que prétendent établir quelques théoriciens entre le travail sévère du contre-point et les matériaux harmoniques de l'art moderne. On ôte par là à l'enseignement toute une série d'études de la plus haute utilité pratique; bien plus on effacerait ainsi plus d'une page glorieuse de l'histoire de l'art.

Nous avons cru devoir insister particulièrement sur cette observation, parce qu'elle nous paraît de la plus haute importance pour l'avenir de la musique religieuse. En effet, si l'harmonie consonnante de l'école de Palestrina paraît admirablement appropriée au sentiment que doit inspirer cette musique, ainsi qu'à l'accompagnement du chant authentique de l'église, il n'est nullement prouvé que l'introduction d'éléments nouveaux, puisés dans l'art moderne, doive atteindre dans son essence cette harmonie intime entre l'idée et la forme. Loin de là, si nous observons les tendances qui se sont manifestées depuis près de trois siècles dans cet ordre de faits, si nous consultons les instincts qui se révèlent chaque jour autour de nous, nous sommes invinciblement portés à croire que, tôt ou tard, le style religieux, s'enrichissant de tous les effets de l'art nouveau que la spécialité et la gravité de son caractère lui permettront d'adopter, sans perdre les propriétés générales qu'il a reçues de la tradition des anciennes écoles, se constituera enfin dans un état conforme à la fois à sa nature et aux besoins des temps modernes. Entre autres avantages, la double série d'exercices, proposée par M. Maleden, pour l'étude du contre-point, nous paraît propre à hâter et à régulariser le développement de ce principe.

Nous ne suivrons pas l'auteur dans ce qu'il dit des formes artificielles, imitations, canons et fugues. On sait que l'étude de ces formes est le couronnement obligé de l'enseignement du contre-point. Cette seule considération démontre l'insuffisance des études de l'art d'écrire bornées aux procédés du contre-point ancien. La fugue admet non seulement l'emploi de la tonalité moderne, mais, dans une foule de circonstances, elle l'exige; il suffit de nommer la *fugue tonale*, produit direct de cette tonalité. On peut donc s'étonner de voir la plupart des auteurs qui ont traité de cette partie de la science, donner comme introduction à la fugue un genre de composition qui exclut toujours l'harmonie et souvent la tonalité modernes, tandis que la fugue

les emploie l'une et l'autre. Cette lacune nous paraît encore parfaitement comblée par les indications de M. Maleden.

Reste une dernière question, et ce n'est pas la moins importante : Quel ordre chronologique assignera-t-on à ces divers genres d'étude? Ici encore, il nous semble que la considération historique des transformations successives de l'art indique à l'enseignement la marche qu'il doit suivre pour être vraiment progressif. C'est pourquoi nous nous étonnerons, avec l'auteur, que la connaissance de l'harmonie moderne précède dans les écoles le travail du contre-point ancien, et nous verrons, ainsi que lui, dans cette marche rétrograde la principale cause des dégoûts qui s'emparent de l'élève, à l'aspect d'une étude où on lui interdit l'usage de toutes les richesses qui ont été à sa disposition jusque là. Quelque difficulté qu'il y ait à éviter cette expérience prématurée, « il n'est point à souhaiter, dirons-nous avec M. Maleden, qu'elle soit acquise à un haut degré avant l'étude du contre-point rigoureux. » En toutes choses, l'esprit humain s'élance plus volontiers au-devant de l'avenir qu'il ne remonte derrière lui dans le passé.

Telles sont les réflexions que la lecture de cet opuscule a fait naître ou plutôt réveillées dans notre esprit. Nous le recommandons à tous les amis de l'art musical, comme renfermant une discussion pleine de solidité et de profondeur. La pensée manque parfois de développements, et l'expression n'a pas toujours toute la clarté désirable; il semble que, sous ce rapport, l'auteur soit encore sous l'impression de l'idiome étranger qui a dû lui servir d'instrument pour une partie de ses études de théorie musicale. Au reste, en relisant ces pages, nous sentons par expérience combien il est difficile de s'exprimer avec clarté sur les détails d'une science dont la critique est encore à son aurore, et nous absolvons volontiers M. Maleden d'un reproche auquel peu d'écrivains didactiques auraient le droit de se soustraire.

S. M.

NOUVELLES DIVERSES.

*** Nous recevons de tous côtés des témoignages de sympathie qui remplissent notre cœur de reconnaissance et en même temps nous feront redoubler de zèle pour remplir notre tâche d'une manière satisfaisante. Nous devons une mention spéciale de gratitude à M. Hess, l'excellent organiste de la cathédrale de Nancy, qui nous a adressé environ vingt abonnements. La *Gazette de Flandre et d'Artois* a recommandé notre *Revue* dans un article spécial et bienveillant. D'autres personnes nous ont adressé des encouragements qui nous honorent. Nous espérons plus que jamais que le succès couronnera notre œuvre, et nous prions nos amis de continuer à nous seconder. Nous publierons avec le prochain numéro un morceau important de musique sacrée.

*** Plusieurs personnes nous écrivent pour nous prier de leur indiquer un bon Recueil de cantiques. Nous avouons ne pouvoir répondre à ces demandes. Il n'existe aucun recueil que nous puissions recommander comme bon dans toutes ses parties; c'est en glanant dans divers ouvrages qu'on peut se former un répertoire convenable. Les publications où l'on peut puiser sont : le Recueil de cantiques publié chez S. Richault, par le général Clouet, les Cantiques de Choron dont plusieurs sont très remarquables, les Recueils de Foulon, Hip. Monpou et Neukomm. Nous excluons toutes les collections composées en vue du culte protestant.

*** M. Hamel, magistrat à Beauvais, et savant célèbre par les travaux et les recherches qu'il a faits sur *l'Art de construire les orgues*, doit publier incessamment un *Manuel du facteur d'orgues* qui sera l'ouvrage le plus complet sur cette matière. Le Traité du bénédictin dom Bédos, publié dans le siècle dernier, sert encore de règle à la plupart des ouvriers. Cependant cette industrie a fait des progrès remarquables depuis quelques années; des découvertes importantes ont été faites et ne sont décrites nulle part. L'ouvrage de M. Hamel comblera cette lacune.

*** Monseigneur l'archevêque de Bordeaux, de concert avec le vénérable chapitre de cette métropole, vient de confier à M. Danjou la mission de réorganiser le chœur et le chant des offices. Nous espérons de bons résultats de cette mesure ; les paroisses de Bordeaux sont en général dirigées par des ecclésiastiques d'un mérite éminent et qui sont amis d'un sage progrès. Il n'est pas

douteux que les améliorations adoptées à la cathédrale seront successivement mises en pratique dans les autres églises. Déjà M. Chaltuteau, organiste de Saint-Seurein, a fait de louables efforts pour organiser des chœurs dans diverses églises; l'exemple et les encouragements du digne prélat qui gouverne ce diocèse viendront en aide à tous les hommes de bonne volonté.

*** Nous avons entendu dernièrement à Toulouse M. Leybach, organiste de la cathédrale, et nous en avons été très satisfaits. Cet artiste touche l'orgue d'une manière grave, sérieuse, comme il convient de faire sur cet instrument. La gravité et le style lié de M. Leybach ne seront peut-être pas appréciés à Toulouse, où l'on paraît préférer le jeu sautillant, le style léger, les effets brillants que nous repoussons de l'orgue et qu'on y entend trop souvent. Nous engageons M. Leybach à résister énergiquement au mauvais goût, à sacrifier, s'il le faut, sa popularité, et, par suite, ses intérêts, pour rester dans la voie où il est et qui est la bonne voie. Il faut aujourd'hui que les hommes de cœur se préparent au combat, il faut livrer une bataille décisive à la routine, à l'ignorance, à l'incapacité qui trônent sur nos orgues majestueuses et les prostituent à la contredanse, à la musique futile.

*** M. Stern, organiste du Temple-Neuf, à Strasbourg, va publier incessamment un recueil de pièces d'orgue faciles et à la portée des simples organistes de village, si nombreux en Alsace et qui tendent à le devenir dans l'intérieur de la France. L'absence d'un pareil répertoire laissait trop de place aux improvisations d'artistes peu habiles, et c'est pour remédier à cet inconvénient que la conférence des pasteurs a demandé à M. Stern de vouloir bien entreprendre cette publication. Ce recueil, qui pourra servir pour les deux cultes, se composera de 96 morceaux composés ou choisis par lui; le prix est de 3 fr. pour les souscripteurs et de 4 pour les non-soucripteurs. On souscrit chez Schmidt et Grücker, marchands de musique, à Strasbourg. Les personnes qui connaissent le talent élevé et profondément religieux de M. Stern, s'empresseront de donner leur adhésion à une publication dont l'utilité est si bien constatée.

*** A la liste des organistes alsaciens, publiée dans le premier numéro de la *Revue*, nous ajouterons, d'après l'*Abeille*, les noms de deux jeunes artistes qui doivent comme les autres leur position actuelle à l'entremise de M. Hess, organiste de la cathédrale de Nancy : MM. Herr et Lach, organistes de Brignoles (Var) et de Quimper. — Parmi les artistes de cette province qui sont venus s'établir dans l'intérieur de la France, nous signalerons encore M. Uffoltz, qui a obtenu l'année dernière au concours l'orgue de la cathédrale de Troyes, où il se fait remarquer par son jeu lié, ses excellentes tendances et l'harmonie riche et élégante dont il accompagne le plain-chant.

*** Au train où vont les choses, il n'y aura bientôt de musique possible que celle du canon. Le piano, instrument de salon, qui savait très bien autrefois se suffire par lui-même, trouve maintenant qu'il ne fait pas assez de bruit à lui tout seul, malgré les procédés de l'école moderne. On réunit maintenant quatre ou cinq de ces instruments, ce qui produit un ensemble très peu varié, mais fort bruyant. M. Stœpel, directeur d'un cours de piano *simultané*, a voulu dépasser d'un seul coup tous les essais de ce genre. Il annonce en ce

moment un grand concert dans lequel, dit le programme, *vingt pianistes exécuteront plusieurs morceaux à quatre mains sur dix pianos à la fois.* Le public pourra se convaincre par lui-même des avantages d'un cours de piano *simultané.*

*** *Aire sur la Lys.* — La Société de Sainte-Cécile, fondée en 1839 par les soins du clergé de cette ville, a donné, le 30 janvier dernier, un concert au bénéfice des pauvres. Haydn, Beethoven, Boieldieu, faisaient les frais de cette solennité musicale dont l'exécution a été comme toujours très satisfaisante. Voilà une ville que nous citons comme le modèle des autres et comme un specimen des résultats qu'on peut obtenir avec de la persévérance et du zèle. Assurément, il n'y avait pas, en 1839, dans cette localité un goût général et prononcé pour la musique; assurément, les hommes qui ont organisé, dirigé cette institution ne sont pas des musiciens extraordinaires; et cependant, sur une population de huit mille habitants, on voit chaque soir la fleur de la jeunesse, l'élite des enfants, se réunir avec empressement pour s'occuper de l'étude douce et bienfaisante de la musique. Le dimanche, l'église retentit de chœurs harmonieux; pendant la saison rigoureuse de l'hiver, on organise des concerts dont le produit est destiné au soulagement des malheureux. Eh bien! il n'y a pas de petite ville en France où l'on ne puisse établir une semblable institution; pour cela, il faut un vouloir bien ferme et la conviction du bien qu'on peut produire. Mais il n'est nécessaire d'être ni grand musicien, ni habile exécutant; la Providence protège de telles entreprises et les fait réussir avec les plus modiques ressources.

*** *Rheims.* — La maîtrise de la cathédrale, placée sous la direction de M. l'abbé de Bonnay, est en voie de prospérité. A ce qu'on nous annonce, on va diriger vers l'étude du piano et de l'orgue les meilleurs élèves, au lieu de se borner à leur enseigner la musique vocale. Nous désirons qu'il nous arrive de bonnes nouvelles de cette ville où le chant ecclésiastique était autrefois florissant. Il y a, à Rheims, un homme éminent par son mérite spécial, ses vues élevées, son talent d'écrivain sur la musique: nous voulons parler de M. Fanart, qui a publié dans le *Journal de Rheims* et dans *l'Univers* d'excellents articles sur l'état du chant religieux en France. Nous avons ouï dire cependant que M. Fanart, malgré la supériorité de son jugement, malgré la considération qui est due à sa personne, n'avait pas voix au chapitre de la cathédrale de Rheims, tandis que ce vénérable chapitre, composé d'ecclésiastiques peu versés sans doute dans les choses musicales, n'aurait rien de mieux à faire qu'à donner à M. Fanart le moyen de réformer le chant des offices de cette église, suivant ses vues. Mais, nous avons peu d'espoir de ce côté; Rheims est inscrit dans notre livre noir.

*** *Arles sur Rhône.* — Le mois dernier, on a inauguré solennellement dans cette ville l'orgue de la paroisse Saint-Julien, construit par la maison Daublaine-Callinet. MM. l'abbé Charbonnier, organiste de la métropole d'Aix, Bontoux, organiste d'Arles, Gautier d'Escolt, amateur, ont essayé cet instrument et en ont fait ressortir les effets en présence d'un auditoire nombreux. M. Charbonnier est, sans conteste, le meilleur organiste du Midi de la France. C'est un prêtre zélé et instruit, et nous désirerions le voir se livrer à la com-

position de la musique religieuse dans laquelle il apporterait un jugement sain et un goût pur. M. Pontoux est un organiste fidèle aux bonnes traditions, nourri de la délicieuse musique d'Haydn, et transportant souvent sur l'orgue le genre de ce maître admirable. M. Gautier d'Escolt est un des amateurs les plus distingués que nous connaissions et l'un des improvisateurs les plus heureux que nous ayons entendus. Nous nous sommes pris souvent à regretter qu'avec une telle organisation naturelle, M. Gautier n'eût pas fait de notre art une étude continuelle et spéciale. On chercherait vainement dans le centre ou dans le nord de la France une réunion d'artistes distingués, d'amateurs zélés pour l'orgue, comme celle qu'on rencontre dans le midi, de Montpellier à Marseille. M. Laurens, notre collaborateur et ami, M. Séguin, à Avignon, MM. Caussemille, Genoyer, Crudère, Genoux, Marius Roux, Rostan, Schœnnagel, à Marseille, l'abbé Vidal, à Uzès, l'abbé Vignals, à Digne, et beaucoup d'autres que nous aurons occasion de citer sont de vrais amis de notre art et le cultivent avec talent.

*** *Phalsbourg.* — Un orgue de seize pieds et de trente-deux registres, construit par MM. Stiehr et Mockens, vient d'être placé dans l'église paroissiale de cette ville, grâce à la générosité des fidèles et à la subvention votée par un conseil municipal éclairé. La réception en a été faite par M. Vogt, organiste de Colmar, et M. Meyer, curé de Marlenheim. Après l'expertise, on a procédé à la bénédiction de l'orgue, suivie de la célébration du saint Sacrifice pendant lequel on a chanté une messe de l'éminent organiste de Colmar. Les deux experts et l'organiste de Phalsbourg, élève de M. Vogt, ont ensuite fait paraître l'instrument sous ses différents aspects, dans une suite de morceaux ou improvisations.

*** *Bruxelles.* — M. Henry, auteur du *Novum organum*, dont nous rendrons compte prochainement, vient d'être nommé maître de chapelle de Ste-Gudule, en remplacement de M. Snel, qui s'est démis de cet emploi. M. Henry a une mission délicate et importante à remplir, s'il veut tenter quelque chose pour l'amélioration du chant religieux en Belgique. M. Snel qui avait les meilleures vues, qui avait entrepris le voyage de Paris pour assister aux obsèques du duc d'Orléans et entendre la tentative d'exécution du plain-chant qui a été faite à cette occasion, M. Snel a échoué devant des obstacles insurmontables. Tant qu'on ne changera pas radicalement les usages adoptés en Belgique pour l'exécution des offices divins, tant qu'on ne ramènera pas le chant à sa simplicité, tant qu'on tolérera les instruments d'orchestre, les chanteurs à roulades, les organistes à fioritures, on ne sortira pas de la voie funeste où l'on est engagé. Nous désirons que M. Henry, que nous ne connaissons nullement, soit à la hauteur des fonctions dont il est revêtu, et nous faisons des vœux pour qu'il ne rencontre pas d'obstacles.

Paris. — Imprimerie de Bourgogne et Martinet, 30, rue Jacob

DE

L'ENSEIGNEMENT OFFICIEL

DE LA MUSIQUE EN FRANCE.

L'État fait enseigner la musique dans les Conservatoires et dans les établissements universitaires, et les résultats de cet enseignement sont tels, que cet art s'affaiblit progressivement en France. D'un autre côté, l'État impose de si grandes entraves à la liberté de l'enseignement musical, que cette liberté n'existe pas de fait, bien qu'elle existe de droit.

Voilà deux assertions qui paraîtront extraordinaires et invraisemblables aux personnes qui n'ont pas réfléchi sur ce sujet. Les élèves des Conservatoires ne pourront pas s'imaginer qu'ils auraient pu recevoir une éducation musicale plus parfaite que celle qui leur a été donnée. Ceux qui voient le goût et l'étude du piano se propager avec tant de vogue ne voudront pas admettre que l'art musical n'y gagne rien; et enfin, les parents qui font donner librement à leurs enfants l'instruction musicale ne comprendront pas que cette liberté n'existe pas. Cependant nous maintenons ce que nous avons avancé, et nous allons essayer d'en prouver l'exactitude.

L'État fait enseigner la musique dans quatre écoles nommées *Conservatoires*, et qui sont établies à Paris, à Lille, à Toulouse, à Marseille.

Le Conservatoire de Paris admet seul des pensionnaires; les autres écoles sont des externats. Dans tous ces établissements, on ne s'occupe que de l'instruction musicale, de sorte qu'un enfant qui a besoin d'apprendre à la fois la grammaire et le chant est obligé de suivre deux écoles différentes; et comme les heures

d'étude se contrarient mutuellement, il en résulte qu'il faut sacrifier, ou la musique, ou l'instruction littéraire. Le plus souvent on sacrifie l'un et l'autre; et il ne sort, en général, de ces écoles que des jeunes gens qui ne savent pas la musique et encore moins l'orthographe.

Ainsi, le premier défaut de l'enseignement officiel de la musique en France est de ne pouvoir donner à la fois l'éducation et l'instruction. On jette ainsi dans la société une foule d'artistes dont l'éducation est incomplète, l'instruction insuffisante : avec cela, on n'obtient aucune considération dans le monde, on n'y exerce aucune influence; on enseigne à remuer les doigts sur un instrument, mais on est étranger à toutes les considérations élevées, à tous les sentiments nobles et grands, à la philosophie de l'art, en un mot, qu'on ne peut généralement posséder que par l'éducation, et sans laquelle il n'y a pas de véritable artiste.

On a déjà pu pressentir que ce genre d'enseignement ne convient qu'aux riches. Supposons, en effet, qu'un habitant d'une petite ville, en France, ait un fils qui annonce des dispositions précoces et remarquables pour la musique : si cet homme est riche, il pourra cultiver le talent naissant de son fils, et pour cela il l'enverra à Paris, ou à Marseille, sera obligé d'y subvenir aux dépenses de son entretien pendant plusieurs années, de le livrer à des mains étrangères; chaque jour on le conduira au Conservatoire, où il recevra gratis un quart d'heure de leçon, le professeur donnant deux heures pour huit élèves. Comme ces leçons seront évidemment insuffisantes, il faudra un professeur spécial pour des leçons particulières; ajoutez à cela l'acquisition de la musique, de l'instrument, et comptez que le tout coûtera, au minimum, 2,000 francs; et encore ne disons-nous mot du professeur de grammaire qui est indispensable : or, un père de famille qui peut dépenser 2,500 francs par an pour l'éducation de son fils en fait un avocat, un médecin, un négociant, tout au moins un employé dans quelque administration; mais assurément il n'en fait pas un artiste.

Ainsi, pour profiter de l'enseignement musical que donne l'État, il faut ou être riche, ou habiter Paris, Toulouse, Lille ou Marseille, et en tout cas, faire le sacrifice de l'éducation littéraire, scientifique ou morale, qu'on ne peut mener de front avec l'étude de la musique.

Mais ce n'est pas tout; si, pour profiter de l'enseignement officiel de la musique, il faut se trouver dans les conditions que nous venons d'énumérer, il faut, en outre, avoir la vocation du théâtre et s'y destiner.

C'est là le but de l'enseignement officiel de la musique en France : former des sujets pour le théâtre; et ici se révèle une des plaies de la société actuelle.

L'Opéra de Paris, ou, si l'on veut, l'*Académie royale de musique*, est la seule institution musicale à laquelle s'intéressent réellement le gouvernement, les Chambres, les ministres et, au-dessous d'eux, les chefs de divisions et de bureaux, qui règlent l'emploi des fonds votés par les Chambres. L'Opéra coûte à l'État 800,000 fr. par an, le Conservatoire 400,000 fr., les Conservatoires de province 50,000 fr. au moins. Tout cela est dépensé dans l'unique espérance de soutenir le succès de l'Opéra. On emploie, en outre, des mesures particulières : on accorde des priviléges exorbitants pour écarter toute concurrence de ce théâtre. Dans les concerts publics, à Paris, on ne peut exécuter de la musique de chant avec orchestre, parce que l'on pourrait enlever par ce moyen des habitués à l'Opéra. Tout récemment, le directeur de l'Opéra a fait un procès au directeur du Théâtre-Italien, parce que celui-ci avait donné des concerts, et parce qu'on supposait que ces concerts épuisent la bourse ou fatiguent l'attention des personnes qui se rendraient à l'Opéra, si ces concerts ne les en détournaient pas.

Il y a, il est vrai, des classes de piano, de violon, et même d'orgue au Conservatoire de Paris. Mais la classe d'orgue a fourni quatre ou cinq organistes depuis vingt ans, et malgré le talent éminent du professeur, il est sans résultat. Le piano seul fait exception. On ne forme pas de pianistes pour le théâtre, j'en conviens; mais on les forme avec le théâtre, et la musique arrangée sur les opéras à la mode compose le fond de l'éducation des pianistes au Conservatoire. Éducation pitoyable, qui fournit des escamoteurs, des prestidigitateurs sur le piano, et n'a pas encore donné, depuis quarante ans qu'elle existe, cinq artistes d'une valeur réelle. Cela est si vrai, que tous les grands pianistes de l'époque, tels que Dœhler, Thalberg, Liszt, Bertini, Chopin, ne peuvent revendiquer l'honneur d'avoir étudié leur art au Conservatoire. Quant aux classes de violon, cor, hautbois,

clarinette, etc., etc., elles ont pour unique but, ainsi que les classes de chœurs et de chant, de donner des sujets au théâtre.

Eh bien, chose étrange, et qui devrait donner à réfléchir aux hommes d'État qui soutiennent ce monopole, depuis que toutes les écoles musicales du gouvernement ont pour but de pourvoir le théâtre lyrique, il n'est pas monté sur les planches de l'Opéra un seul artiste remarquable produit par cet enseignement. Duprez, le plus grand chanteur dramatique de notre temps, est sorti de la pauvre petite école de Choron, qui ne songeait qu'à former des sujets pour l'église. Ponchard était élève de l'ancienne maîtrise de Saint-Eustache ; et quand aujourd'hui le directeur aux abois veut trouver un chanteur de quelque mérite, il va le chercher dans un tonneau de cidre, comme Poultier, ou sur le théâtre de Bergame, comme Gardoni.

Ainsi, voilà des millions dépensés par l'État pour l'enseignement officiel de la musique théâtrale, et ces millions, depuis quarante ans, n'ont pas pu produire un rival à Poultier, le tonnelier de Rouen. Et remarquez une singularité bien étonnante: à l'époque où les conservatoires d'Italie, les maîtrises de France existaient, ces établissements étaient consacrés exclusivement à former des musiciens pour l'église ; et cependant il y avait alors des chanteurs éclatants au théâtre, et en grand nombre. Duprez, il y a un siècle, eût eu plus d'un rival; aujourd'hui il n'en a pas en France.

Pourquoi les grands chanteurs ont-ils disparu malgré les efforts qu'on fait et l'argent qu'on dépense pour en former ? c'est parce que, pour être grand artiste en ce genre, il ne suffit pas que la voix ait été exercée par des maîtres habiles; il faut aussi que le cœur et l'esprit aient été cultivés avec des soins particuliers. Il semble inutile d'insister sur ce point ; et ce n'est pas dans un siècle où les bienfaits de l'instruction sont justement appréciés, qu'on doit craindre de n'être pas entendu en demandant que les artistes puissent en jouir comme les autres membres de la société. Cependant, qu'on veuille bien y réfléchir, et on reconnaîtra que les vices de l'enseignement officiel de la musique en France sont tels que nous venons de les signaler.

Mais, si on n'a pas compris jusqu'à ce jour la nécessité de l'éducation pour un musicien, on comprend bien, en revanche, l'utilité de la musique dans l'éducation. L'Université admet dans

tous ses établissements des professeurs de musique et autorise les parents à faire enseigner à leurs enfants l'instrument qui leur plaît. Mais l'Université n'est pas musicienne, et encore moins artiste en quelque genre que ce soit; alors, elle ne peut surveiller ni diriger cet enseignement de la musique, qui est sans aucun résultat.

D'honnêtes parents dépensent pendant de longues années beaucoup d'argent pour donner à leur fils un talent distingué avec lequel il charmerait la société où il va entrer; ce serait un remède contre l'oisiveté, si funeste au sortir du collége, ce serait une récréation douce et pure, une consolation dans la tristesse, une ressource dans l'infortune. Malheureusement, le latin, le grec, la chimie, la physique, les mathématiques, les langues étrangères ont occupé tous les moments au collége; les leçons des maîtres de musique ont été négligentes et négligées; l'Université s'est peu souciée, en définitive, du résultat; et l'élève a perdu son temps comme les parents leur argent.

Ainsi, dans les conservatoires on apprend la musique, mais on ne peut recevoir l'éducation; dans l'Université on reçoit l'éducation, ou tout au moins l'instruction littéraire, mais on ne peut apprendre la musique; et comme on ne peut recevoir l'instruction ailleurs que dans le sein de l'Université, il s'ensuit que le gouvernement empêche par le fait la liberté de l'enseignement musical.

Voilà, certes, un genre de monopole qu'on n'a pas dévoilé, et que ne soupçonnent pas même ceux qui l'exercent.

Quelques évêques ont voulu ouvrir des écoles de chant et y admettre, moyennant une faible pension, de jeunes enfants qui se destineraient à la profession d'artiste musicien, pianiste, organiste, compositeur. C'était une bonne et sage institution; mais il va sans dire que les parents, incertains de la vocation musicale de leurs enfants, exigeaient qu'ils reçussent, en même temps que l'instruction musicale, une éducation soignée. L'Université a mis son veto sur de tels projets, et force a été à un évêque de congédier les élèves qu'il avait rassemblés dans sa maîtrise. Ceci s'est passé en 1843, à Marseille, sous un régime qu'on appelle libre, et après je ne sais combien de révolutions faites pour conquérir la liberté.

J'ai dit que, sous un tel régime, l'art musical s'affaiblissait de

jour en jour; en effet, les théâtres de province périssent faute de sujets; les sociétés philharmoniques, qui étaient autrefois nombreuses et florissantes, sont presque partout dissoutes; les compositeurs deviennent de plus en plus rares; et l'apparition dans le monde artiste de Félicien David a produit une sensation d'autant plus grande que, depuis quinze ans, il ne s'était pas produit une œuvre musicale d'une valeur réelle. Je ne parle pas de la musique d'église; on sait où nous en sommes sous ce rapport.

Avant la révolution, il y avait auprès de chaque cathédrale une maîtrise où les enfants recevaient à la fois l'éducation et l'instruction musicale; et comme il y avait plus de cent cathédrales, il y avait aussi plus de cent maîtrises, d'où sortaient chaque année un nombre considérable d'artistes distingués. Rien n'a remplacé ces utiles institutions, et leur absence est la cause certaine de la rareté des chanteurs, compositeurs, virtuoses, et de l'affaiblissement général de l'art musical.

Le moment est, je crois, mal choisi, pour demander au gouvernement le rétablissement des maîtrises : cependant, si les membres du Parlement qui s'intéressent (et nous nous y intéressons nous-même) à la grandeur du théâtre lyrique en France, veulent bien donner quelque attention à l'examen des considérations que nous venons de montrer, ils se convaincront que l'unique moyen de former de grands chanteurs, d'élever des musiciens habiles, de faire naître des compositeurs qui soient la gloire du pays, c'est de décréter le rétablissement des maîtrises, et d'y consacrer seulement la moitié de la somme qu'on alloue chaque année à l'Opéra.

L'école fondée par Choron n'a pas vécu dix années : cependant elle a produit les seuls chanteurs qui aient soutenu les théâtres lyriques depuis dix ans. Choron avait prévu ce résultat, car on raconte qu'entrant un jour à l'Opéra et entendant un employé dire : *Voilà l'espérance de l'Opéra qui passe*, il se retourna et repartit : *Oui, monsieur, je suis l'espérance; je n'ai pas foi en vos reliques, et quelque jour je vous ferai la charité.* Il disait vrai; et M. le directeur de l'Opéra ne nous démentira pas si nous disons que sans Duprez et madame Stoltz, tous deux élèves de Choron, cette première scène lyrique ne présenterait aucun intérêt.

Pour nous, à vrai dire, le succès de l'Opéra nous préoccupe moins que l'intérêt général de l'art; mais nous avons insisté sur

ces réflexions, parce qu'elles sont de nature à faire impression sur les personnes qui ne connaissent d'autres distractions et jouissances musicales que celles que procure le théâtre en général, et l'Opéra de Paris en particulier. Ceux qui sont dans ce cas gouvernent la France; ils s'endorment chaque soir au milieu des sacs d'écus qui composent le budget, ce sont eux qui en délient les cordons; il leur serait facile, bien facile de faire, comme Choron, la charité à l'Opéra, en multipliant des écoles et des moyens d'instruction musicale, qui produiraient infailliblement des chanteurs illustres, des virtuoses fameux. Il nous resterait pour nos églises, pour nos villes de province, le rebut de ces écoles; nous saurions nous en contenter.

F. Danjou.

DU DEMI-TON

DANS LE PLAIN-CHANT.

(Deuxième article.)

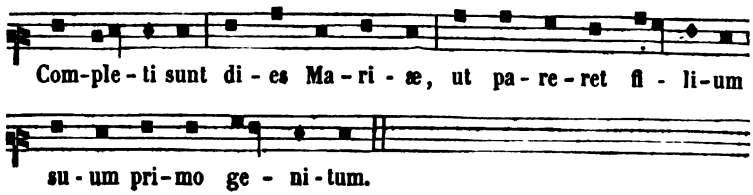
Dans notre premier article sur ce sujet, nous avons établi, 1° que la relation de triton ou de quinte mineure doit être toujours évitée dans le plain-chant, et qu'elle ne peut l'être dans certains tons que par l'altération des notes naturelles, au moyen du bémol, du bécarre ou du dièse; 2° que l'usage de la supposition de ces signes, dans les cas nécessaires, et lorsqu'ils ne sont pas écrits dans les livres de chant, remonte à une haute antiquité.

En opposition aux autorités irrécusables par lesquelles nous avons prouvé l'exactitude de ces faits, des auteurs de traités de plain-chant ont voulu établir dans ces derniers temps que cette espèce de chant doit être exécutée telle qu'elle est notée dans les anciens livres, à l'exception de la relation de triton immédiate, se persuadant que ce mode d'exécution fut celui qu'on suivit jusqu'à la fin du XVI° siècle. Si cette erreur capitale était adoptée, elle conduirait, nous n'en doutons pas, à l'anéantissement complet du chant de l'église. Eh quoi! la nécessité du demi-ton accidentel s'est révélée au moyen-âge (comme nous l'avons prouvé par des autorités respectables) à des hommes qui ne connaissaient que la tonalité d'une seule gamme diatonique diversifiée seulement par les différentes dispositions de ses notes, et l'on voudrait que les nations modernes, accoutumées qu'elles sont à la fréquence des demi-tons, par une tonalité harmonique toute différente, les supprimassent absolument dans le chant ecclésiastique, à l'exception de ceux qui se trouvent naturellement dans la disposition de l'échelle! N'en doutez pas, on don-

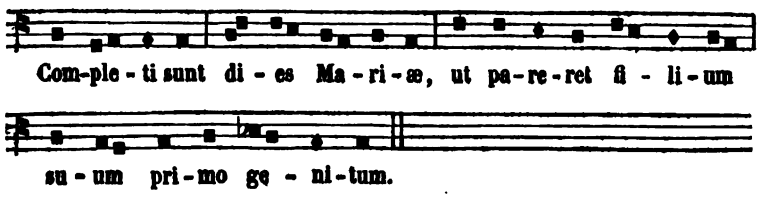
nerait le nom de *barbares* aux chants de l'église exécutés de cette manière, et ce serait à juste titre qu'on les qualifierait ainsi. Les auteurs qui ont entrepris cette prétendue réforme ont pris leurs rêves pour la réalité. Ils pensent que la rudesse même du ton substitué au demi-ton donnerait au chant plus de gravité; et quant à l'effet désagréable qu'il produirait sur l'oreille, ils se persuadent que cette impression s'affaiblirait avec le temps, et qu'on finirait par s'y accoutumer. Il se pourrait, en effet, que l'habitude d'entendre des successions blessantes accoutumât l'oreille à ces successions; car les Européens qui ont visité l'Orient avouent qu'après avoir été affectés péniblement par les intervalles faux du chant de ces contrées, ils ont fini par ne plus les remarquer : mais s'accoutumer à ce qui est mal n'est pas une preuve que le mal soit bien. En réalité, substituer l'usage du ton là où se faisait le demi-ton dans le moyen-âge n'est pas restaurer le plain-chant, mais bien le dénaturer.

Il nous reste à examiner une source d'altérations de la forme primitive des tons ou modes du plain-chant, qui se fait apercevoir dans des temps déjà éloignés de nous, mais qui, depuis le XIIIe siècle, a pris un grand développement : nous voulons parler de la surabondance de notes par laquelle le mauvais goût des chantres a prétendu varier et modifier les formes primitives du chant. Sans parler de l'anéantissement de la majesté de ce chant sous une multitude de broderies ridicules, ni de la monotonie inséparable de ces passages vocalisés sur chaque syllabe des textes, il suffira de démontrer que ces vains ornements ont fait naître immédiatement un mal plus considérable encore, par les fréquentes relations de triton ou de quinte mineure qu'ils ont introduites là où il n'y avait rien de semblable, et conséquemment par les altérations de tonalité qui seules pouvaient sauver à l'oreille les discordances de ces relations. La discussion d'une innombrable quantité de ces formes parasites nous a conduit à de longs développements dans les préfaces des éditions expurgées de l'Antiphonaire et du Graduel que nous avons préparées après trente-cinq ans de recherches et de travaux. Cette discussion a trop d'étendue pour trouver place ici : cependant il nous paraît nécessaire de citer un exemple du fait que nous signalons. Nous le prenons dans la troisième antienne des premières vêpres de Noël, dont nous avons trouvé une excellente

leçon dans l'Antiphonaire manuscrit du XIIe siècle qui est à la Bibliothèque royale de Paris, sous le n° 776, in-fol. (ancien fonds). Voici cette leçon :

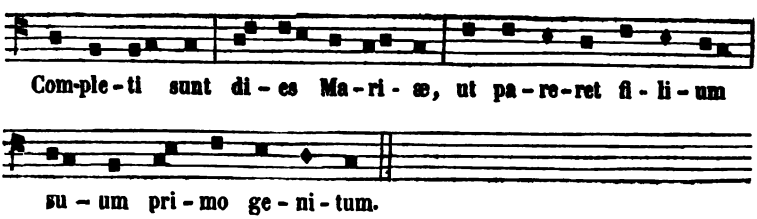


Cette antienne appartient, comme on voit au huitième ton. Or, voici comment elle est notée dans les éditions de l'Antiphonaire publiées à Paris par La Caille, en 1666, et par Ballard, en 1701, (celle-ci revue par Nivers) :



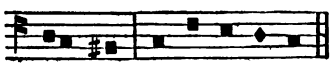
Nous ne nous arrêterons pas à faire remarquer combien le chant perd de sa majesté et de sa noble simplicité primitives, par les additions de toutes les notes liées introduites dans cette leçon; notre but est seulement de faire voir comment une de ces liaisons, placée sur le mot *suum*, faisant entendre le *fa* qu monte ensuite diatoniquement jusqu'au *si*, a obligé les chantres et les éditeurs à baisser cette dernière note d'un demi-ton par le bémol (bien que ce signe soit étranger au ton), afin d'éviteri la relation de triton.

Si nous examinons maintenant la même antienne dans les éditions de l'Antiphonaire publiées à Gand, en 1595, et à Anvers, en 1598, nous y trouverons cette leçon :



Ici, laissant à part la singulière prosodie introduite dans les églises des diocèses de Malines et de Gand au début de l'antienne, nous remarquerons que les additions de notes parasites sont à peu près les mêmes que celles des éditions de Paris jusqu'au mot *filium*, quoique diversement disposées, mais que la fin est entièrement changée sur le mot *primogenitum*, et que la relation de *triton* est presque immédiate entre le *fa* ajouté à l'ancienne leçon grégorienne et le *si* suivant. Pour sauver cette fausse relation, l'instinct des chantres de la plupart des églises des deux diocèses précités ne font pas entendre le *si* bémol, comme ceux des départements du nord de la France, qui suivent la leçon des éditions de Paris, mais font le *fa* dièse, modification qui, avec l'addition d'*ut* sur la dernière syllabe de *primo*, rend presque méconnaissable le chant primitif.

Or, voici ce qui est arrivé de cette dernière leçon : en 1825, un ecclésiastique de Gand, qui ne s'est fait connaître que par les initiales de son nom, a publié dans cette ville une édition du Vespéral ou Antiphonaire, avec l'approbation de son évêque, et supprimant, dans l'antienne dont il s'agit, le *si* primitif de la terminaison finale, a conservé le *fa* ajouté avec le dièse établi par l'usage, ainsi que l'*ut* des anciennes éditions de Gand et d'Anvers ; en sorte que ce *fa* dièse, qui n'a plus pour objet de sauver la relation de triton avec le *si*, établit directement une autre relation de quinte mineure avec l'*ut* ajouté, de cette manière :



Su - um pri-mo ge-ni-tum.

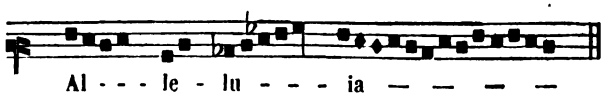
Telles sont les altérations capricieuses et contraires aux principes de la tonalité du plain-chant auxquelles a conduit la surabondance de notes d'ornement introduite dans le chant dès le XIIIe siècle. On en pourrait citer des milliers d'exemples, et l'on ferait une multitude de volumes de leur discussion, pour les ramener à la simplicité primitive ; mais ce serait sortir de la question spéciale qui nous occupe pour entrer dans celle de la nécessité de la réforme de tout le chant romain, et des bases qui doivent être adoptées pour cette réforme : question immense que nous avons traitée ailleurs, et qui a préoccupé la plus grande

partie de notre carrière; car à peine fûmes-nous entré dans des recherches à ce sujet, que nous acquîmes la certitude de l'impossibilité de connaître les sources les plus anciennes, si nous ne nous livrions préalablement à l'étude des notations du moyen-âge : notations inconnues à tous les musiciens, à tous les chantres, et sur lesquelles il n'existe ni renseignements écrits ni traditions d'école. Des années s'écoulèrent avant que nous eussions reconstruit le système de ces notations, et plusieurs fois notre persévérance fut prête à succomber. Ne nous étonnons donc pas que des hommes d'une grande valeur, et qui possédaient la connaissance pratique des meilleures traditions du chant romain, n'aient pu remplir la tâche qui leur avait été imposée par quelques papes zélés pour la réforme de ce chant, leurs travaux habituels ne les ayant pas préparés à la solution des difficultés innombrables qu'ils devaient rencontrer dans leur entreprise (1).

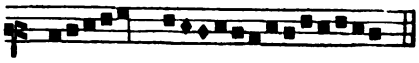
On voit d'après ce qui précède que la suppression de l'usage de beaucoup de demi-tons étrangers au chant romain pur est liée intimement à la nécessité d'une réforme générale non déterminée par des aperçus systématiques, tels que ceux qui ont été produits dans ces derniers temps, mais sur des principes certains et d'après des monuments respectables. Cependant cette suppression est bien nécessaire; car quelques uns de ces demi-tons accidentels se présentent quelquefois dans des circonstances si singulières, que l'obligation d'éviter de fausses relations produites par des notes parasites, a fait proposer par certains auteurs des altérations de la tonalité qui ne seront jamais admissibles, et qu'on peut appeler monstrueuses. Ainsi Cerone, dans ses *Regole per il canto fermo* (Naples, 1609, in-4°. Cap. 7) a voulu démontrer que dans un *Alleluia* du sixième ton, appartenant au graduel de la messe votive des Rogations, il y a d'une part obligation de mettre le bémol à la quarte de la finale, mais qu'il faut aussi le bémol à la quinte inférieure de cette note,

(1) On sait que nous avons préparé des éditions du *Graduel* et de l'*Antiphonaire*, où nous avons ramené aussi près que possible le chant de l'église à sa pureté primitive, par la collation de 246 manuscrits très anciens, et des meilleures éditions ; mais l'entreprise de la publication de ces livres, dans les différents formats manuels et de chœurs, doit occasionner des frais si considérables, qu'une protection très large de l'autorité ecclésiastique nous serait nécessaire pour la faire; et nous n'osons l'espérer, car beaucoup d'obstacles s'opposeront à ce qu'elle nous soit accordée.

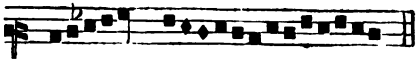
pour éviter la fausse relation de quinte mineure. Voici le passage tel qu'il le donne :



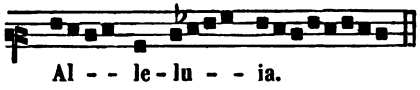
Il est impossible, dit Cerone, de ne pas mettre le bémol à la quarte de la finale, puisqu'elle descend diatoniquement sur cette finale, ce qui ferait entendre une relation de triton dans le passage écrit de cette manière :



Et d'autre part, on ne pourrait pas faire la fausse quinte comme ici :



Mais ce que Cerone n'a pas vu, c'est que la leçon qu'il a suivie est mauvaise, et que les bons manuscrits n'ont pas la note qui cause son embarras, et qui lui font proposer une altération de la tonalité si peu admissible. Voici en effet l'*Alleluia* dont il s'agit, tel que je l'ai trouvé dans un bon graduel du XIIe siècle à la bibliothèque de l'Arsenal de Paris, et dans un autre du XIIIe à la bibliothèque de Cambrai :

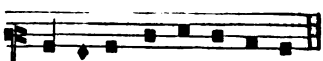


Il est bon de remarquer que l'altération de la note inférieure proposée par Cerone est d'ailleurs contraire à tous les principes, qui n'admettent l'emploi du bémol et du dièse que pour réduire l'intervalle d'un ton à celui d'un demi-ton, car l'abaissement de cette note inférieure transforme au contraire l'intervalle du demi-ton en celui d'un ton.

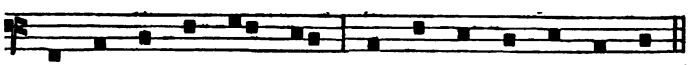
Nous croyons n'avoir rien négligé de ce qui concerne l'emploi du demi-ton dans les circonstances où il est impérieusement nécessaire pour éviter les fausses relations; nous devons maintenant aborder celles que l'usage a introduites depuis le XVe siècle,

sans que leur nécessité résulte de la nature du chant; par exemple, le bémol à la sixième note supérieure de la finale des premier et second tons, lorsqu'il n'y a pas de relation directe ou indirecte de triton, et l'altération par le dièse de la note immédiatement inférieure de la finale, dans les premier, deuxième, troisième et quatrième tons, qu'on assimile ainsi à des tons mineurs de la tonalité moderne, en faisant de cette note inférieure de la finale une véritable note sensible. C'est surtout sur ce genre d'altération que portent les objections de ceux qui, partisans décidés de l'exécution du plain-chant conforme à ce qui est écrit, voudraient faire disparaître ces altérations sans aucune exception. Ceci exige un examen approfondi.

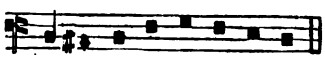
A ne considérer que le chant isolé de toute harmonie, il est hors de doute que l'on doit suivre la règle donnée par Marchetto de Padoue (1) pour l'usage du bémol à la sixième note supérieure de la finale des premier et second tons; il est également incontestable qu'on doit chanter la note inférieure de la finale, dans les conclusions, comme elle est écrite, et non en l'altérant. Ainsi, on chanterait telle qu'on la voit cette introduction de la séquence de Pâques :



et de la même manière cette autre phrase du même chant :



au lieu de ces traditions, en usage dans beaucoup d'églises, lors même qu'il n'y a pas d'orgue :



(1) Voyez notre premier article dans la *Revue de la musique religieuse*, t. I, pag. 31.

Mais si l'on considère l'influence que l'harmonie de l'orgue a dû exercer sur les formes du plain-chant, on aura le secret des altérations de demi-tons qui se sont introduites dans ce chant, sans qu'il y eût nécessité pour éviter de fausses relations. Et remarquez que cette influence a commencé à se faire apercevoir longtemps avant que l'invention, ou plutôt la découverte de l'harmonie des dissonances naturelles, par Monteverde (1), eût changé la tonalité, et donné naissance à celle qui est maintenant en usage dans la musique mondaine, car Tinctoris a traité spécialement au xve siècle des altérations du chant par l'harmonie dans son livre de la nature et de la propriété des tons (*De naturâ et proprietate tonorum.* Cap. VIII). En lisant avec attention ce qu'il en a écrit, on voit que les règles des altérations du chant, relativement à l'harmonie, ont été basées, comme celles du chant seul, sur la considération des fausses relations. Nous croyons que nos lecteurs verront avec intérêt ce que ce savant homme écrivait sur ce sujet en 1476. Voici tout ce huitième chapitre, qui nous paraît être de grande importance pour le sujet qui nous occupe (2).

« Le sixième ton est formé de la troisième espèce de quinte et » de la troisième espèce de quarte inférieure, c'est-à-dire de » celle qui est au-dessous de cette quinte.

» Cependant chacun de ces tons (le cinquième et le sixième)

(1) Voyez l'article *Monteverde* dans notre *Biographie universelle des musiciens*, tom. VI, pag. 448 et 449, et l'Introduction historique de cet ouvrage, pag. 215 et suivantes.

(2) Sextus (tonus) autem formatur ex tertia specie diapenthe et tertia specie diatessaron inferius; hoc est infra ipsum diapenthe, ut hic probatur (l'exemple nous a paru inutile).

Præterea uterque istorum duorum tonorum formari potest ex quarta specie diapenthe quod nisi exigente necessitate fieri minime debet. Necessitas autem quæ eos ita formari cogit duplex est, videlicet aut ratione concordantiarum perfectarum quæ cantui composito insidere possunt, aut ratione tritoni evitandi.

Namque si fundamentum relationis in cantu cujusvis istorum tonorum ascendat super finem suum usque ad diapenthe, et pars ad ipsum relata notæ accidenti in ♭ *fa* ♮ *mi* acuto per concordantiam perfectam in *fa* contraponatur, necessario canendum est per ♭ molle.

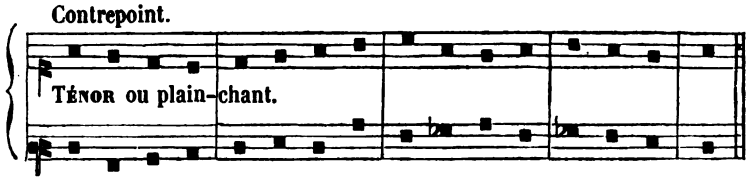
Id enim regulariter dicitur, et bene nunquam in concordantiis perfectis *fa* contra *mi* fieri non posse, ut hic patet.

Et in hoc cantu signum ♭ mollis, hoc est ♭ rotundum, debet poni in ipso ♭ *fa* ♮ *mi*; quod si in exordio linearum ponatur, totus per ♭ molle cantabitur. Si

» peut être formé de la quatrième espèce de quinte; ce qui ne » doit toutefois se faire que par nécessité. Or, les circonstances » qui obligent à les former ainsi sont de deux sortes : l'une a » pour cause les consonnances parfaites qui peuvent se rencon- » trer dans un chant composé (harmonisé); l'autre, la nécessité » d'éviter le triton.

» En effet, si dans le chant de l'un de ces tons le sujet monte » depuis la finale jusqu'à sa quinte, et si la partie du contre-point » tombe sur le *fa* en consonnance parfaite avec la note du sujet » qui arrive en ♭ *fa* ♮ *mi*, il devient indispensable de chanter par » ♭ mol; c'est ce qu'on appelle opérer régulièrement, parce qu'on » ne peut jamais mettre *mi* contre *fa* en consonnance parfaite » (Voyez notre premier article, page 27), comme on le voit ici.

Exemple du sixième ton.



» Dans un pareil chant, le signe du bémol, c'est-à-dire le » ♭ rond, doit être placé sur la position ♭ *fa* ♮ *mi*, parce que, si » on le plaçait au commencement de toutes les lignes, on chan- » terait partout par bémol; mais si on place ce signe ailleurs, le

vero in quavis alia parte positum sit, quamdiu deductio cui præponitur durabit, cantus ♭ mollaris erit.

Ut autem evitetur tritoni durities, necessario ex quarta specie diapenthe isti duo toni formantur. Neque tunc ♭ mollis signum apponi est necessarium ; imo si appositum videatur, asininum esse dicitur.

Notandum autem quod non solum in his duobus tonis tritonus est evitandus, sed etiam in omnibus aliis. Unde regula hæc generaliter traditur : quod in quolibet tono si post ascensum ad ♭ *fa* ♮ *mi* acutum citius in F *fa ut* gravem descendatur quam ad C *sol fa ut* ascendatur, indistincte per ♭ molle canetur.

Denique sciendum quod non solum in tonis regularibus et vera musica secundum exempla præmissa tritonum prædictis modis fugere, ac eo uti debemus, verum etiam in irregularibus tonis et musica ficta, ut hic patet.

Sumitur autem hic tritonus ipse, ut clarius quæ de eo diximus intelligantur, pro immediato progressu, sive per arsim sive per thesim, de una nota ad aliam ab illa tribus tonis distantem; sed quamvis humana vox tritono mediato possibiliter utatur eam tamen immediato uti aut est difficile aut impossibile.

» chant par bémol n'aura lieu qu'autant que durera la déduc-
» tion.

» C'est pour éviter la dureté du triton qu'on emploie dans la
» formation de ces deux tons (le cinquième et le sixième) la qua-
» trième espèce de quinte; et *dans ce cas il n'est pas nécessaire*
» *de placer le signe du bémol; si on le voyait écrit, cela passerait*
» *pour une ânerie* (1).

» *Or, ce n'est pas seulement dans ces tons qu'il faut éviter le*
» *triton, mais aussi dans tous les autres;* d'où naît cette règle
» générale : que, *dans un ton quelconque, si, après avoir monté à*
» ♭ fa ♮ mi, *on descend plutôt vers* F fa ut *grave qu'on ne monte à*
» C sol fa ut, *on doit toujours chanter par bémol.* (Ici sont les
» exemples des huit tons.)

» Enfin, il faut savoir que ce n'est pas seulement dans les tons
» réguliers et dans la véritable musique, mais encore dans la
» musique feinte qu'il faut éviter le triton ou s'en servir confor-
» mément aux règles qui viennent d'être prescrites, comme on
» le voit ici (exemple étranger au plain-chant).

» Dans tout ce qui vient d'être dit, nous avons, pour plus de
» clarté, désigné sous le nom de *triton* le progrès médiat ou
» immédiat, par élévation ou par abaissement, d'une note à une
» autre qui en est éloignée de trois tons; mais, quoique la voix
» humaine puisse entonner le triton médiat, on doit regarder
» comme impossible ou du moins comme fort difficile de lui faire
» franchir le triton immédiat. »

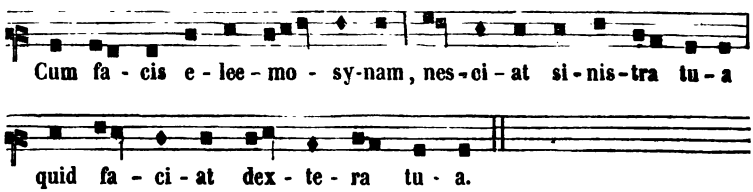
On voit que, soit sous le rapport de l'intonation médiate ou immédiate, soit sous celui de l'harmonie, c'est toujours la considération de fausse relation qui a introduit des altérations ascendantes de demi-tons dans le plain-chant. Or, ce sont ces altérations harmoniques que nous allons voir s'établir nécessairement par mouvement ascendant aux cadences ou conclusions, antérieurement à la formation de la tonalité moderne.

Le sens positif du long passage de Tinctoris que nous avons rapporté est celui-ci : toute relation du triton (ou de quinte mineure) est mauvaise dans le chant comme dans l'harmonie, dans la musique réelle (c'est-à-dire le chant tel qu'il est écrit) comme

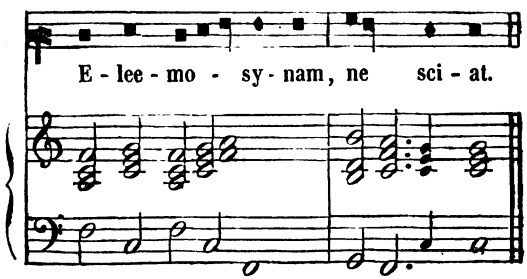
(1) On voit ici évidemment pourquoi beaucoup de signes accidentels ne sont point écrits dans l'ancienne musique, et pourquoi ils étaient supposés par les chanteurs.

dans la musique feinte (c'est-à-dire le chant avec les demi-tons supposés et substitués aux tons écrits). Donc, ce ne sont pas seulement les relations de triton immédiates ou médiates du chant qu'il faut éviter lorsque ce chant est accompagné par une harmonie quelconque, mais aussi celles qui résultent des rapports des notes du chant avec celles des accords qui l'accompagnent. Il suit de là que lors même que le demi-ton n'est pas nécessaire pour le chant seul, il le devient pour le chant accompagné.

Supposons, par exemple, qu'on veuille harmoniser avec des voix, ou accompagner avec l'orgue l'antienne du *Benedictus* de la cinquième férie de la première semaine du carême, dont voici le chant du premier ton :



le *si* placé sur la première syllabe de *nesciat*, n'étant en rapport de triton immédiat ni médiat, ne doit pas avoir de bémol ; mais si le chant est accompagné par un contre-point vocal ou par l'orgue, on aura l'accord parfait de *fa* sur les notes des dernières syllabes du mot *eleemosynam*. Or, en passant de cet accord à celui qui doit accompagner le *si* de *nesciat*, il y aura une fausse relation de triton dans la succession de ces deux accords parfaits majeurs ;



Le seul moyen de l'éviter est donc de baisser le *si* par un bémol, et d'assimiler toute l'antienne au ton de *ré* mineur de la musique moderne. Telle est l'origine d'une multitude d'altérations que l'introduction de l'orgue dans les églises a fait passer dans

le plain-chant, et qui ont enlevé à ce chant son caractère primitif en beaucoup d'endroits, sans qu'il fût possible d'éviter cet inconvénient.

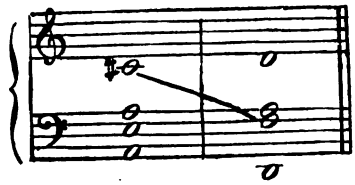
On voit qu'il ne s'agit pas seulement ici des cinquième et sixième tons, dont l'assimilation aux tons modernes est généralement admise. C'est surtout à l'égard des quatre premiers tons, dont le caractère a quelques rapports avec notre mode mineur, qu'il y a incertitude et dissentiment. C'est enfin l'altération de certaines notes de ces tons par le dièse, qui en fait des notes sensibles accidentelles, qui est l'objet important de la discussion; car ces altérations ont pour résultat inévitable de transformer le caractère grave de ces tons en tons mineurs modernes, beaucoup moins dignes de la majesté du culte divin.

On voit que, ne voulant rien laisser dans l'incertitude concernant l'usage du demi-ton dans le plain-chant, nous abordons franchement la difficulté considérable qui résulte de l'emploi de l'harmonie dans l'accompagnement du chant. Nous espérons que nos explications ne laisseront point de doute à cet égard.

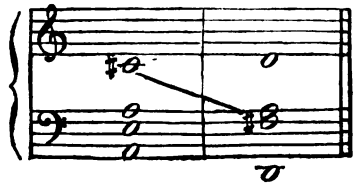
A peine l'harmonie eut-elle été régularisée dans les mouvements, vers la fin du XIVe siècle, principalement par Guillaume Dufay et par Binchois, qui furent les plus habiles harmonistes de ce temps, qu'on reconnut la nécessité de mettre, dans les terminaisons finales ou *cadences* des premier, deuxième, septième et huitième tons, la note placée immédiatement au-dessous de la finale du ton à la distance seulement d'un demi-ton de cette finale, bien que, dans toutes les autres circonstances, cette note conservât son intonation naturelle.

On voit, en effet, que les anciens auteurs qui viennent d'être nommés, ainsi que ceux des XVe et XVIe siècles, ont écrit conformément à ces principes, employant le dièse à l'avant-dernière note du chant de ces tons, lorsque cette note était inférieure à la finale, ou dans l'harmonie, lorsqu'elle était supérieure.

Mais, le dièse ainsi placé formant un accord parfait majeur dont le son fondamental est la cinquième note au-dessus de la finale des premier et deuxième tons, il en résulte une fausse relation harmonique de quarte diminuée ou de quinte augmentée entre *ut* ♯, par exemple, et *fa* ♮, comme on peut le voir ici :



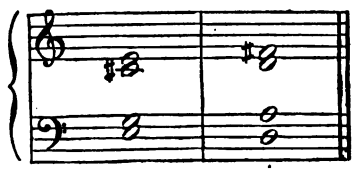
Or, cette fausse relation ne paraissant pas moins vicieuse aux anciens compositeurs de musique d'église sur le plain-chant et aux organistes du même temps que la fausse relation de triton, on n'imagina pas de meilleur moyen de l'éviter qu'en faisant majeure la tierce de l'accord parfait de la finale, parce que la note qui fait cette tierce majeure est en relation de quarte ou de quinte juste avec l'avant-dernière note diésée, ainsi qu'on le voit dans cet exemple :



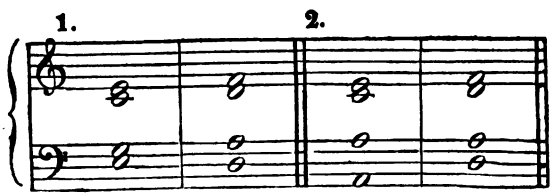
Telle est l'origine de la tierce majeure, appelée autrefois en France *tierce de Picardie*, par laquelle se terminent toutes les compositions de musique d'église et toutes les pièces d'orgue du premier et du second ton, depuis le XIVe siècle jusque vers le milieu du XVIIe. Nous ne nous rappelons pas avoir vu cette origine indiquée par aucun auteur, quoiqu'elle soit incontestable. Mais revenons à la substitution du demi-ton au ton par le dièse avant la finale des premier et second tons.

Bien qu'employée par tous les harmonistes des premiers temps, cette altération de la tonalité primitive du plain-chant à la cadence finale n'est expliquée dans les traités de musique du XVe siècle que par cette règle, encore suivie rigoureusement dans l'étude du contre-point, qui veut que sur l'avant-dernière note du plain-chant il y ait dans l'harmonie une tierce mineure ou une sixte majeure, suivant que la note de plain-chant est supérieure ou inférieure à la finale. Les plus anciens auteurs qui ont expliqué nettement l'emploi de ces cadences finales sont

Vanneo, dont le livre a été imprimé en 1532 (1), et Aaron, dans l'*aggiunta* de la deuxième édition de son *Toscanello in musica* (2). Le premier de ces écrivains, après avoir expliqué les usages particuliers des altérations par le dièse, dans le trente-sixième chapitre du troisième livre de son ouvrage, donne, dans le chapitre suivant, des exemples de formules de terminaisons, dont nous remarquons celles-ci pour le premier ton (fol. 91) :



Qu'on examine avec attention les messes, les motets de Palestrina et de tous les maîtres de l'école romaine, si savants, si bien instruits des bonnes traditions d'exécution du plain-chant harmonisé, on y trouvera toujours, dans le premier et dans le second ton, des cadences finales analogues, parce que ces grands musiciens étaient convaincus qu'il n'y a pas de sentiment de terminaison dans des cadences telles que celles-ci :

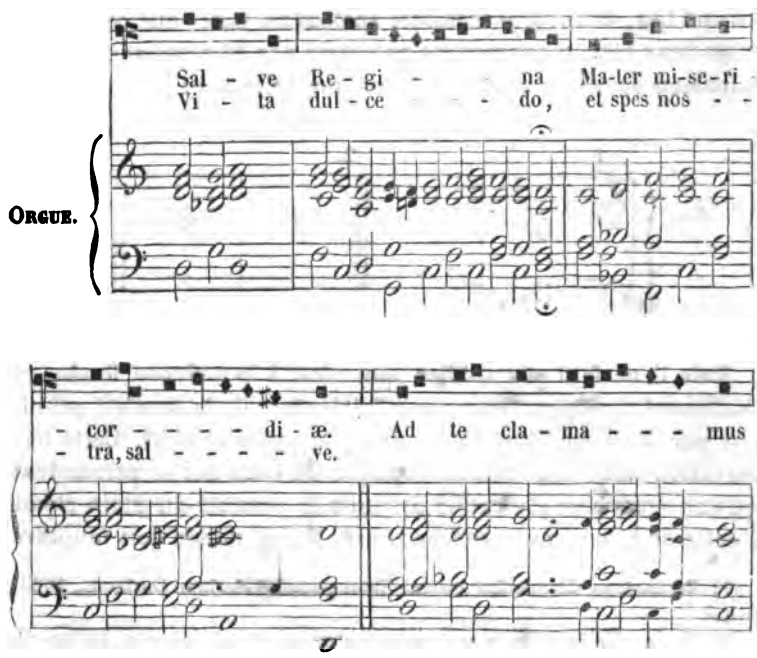


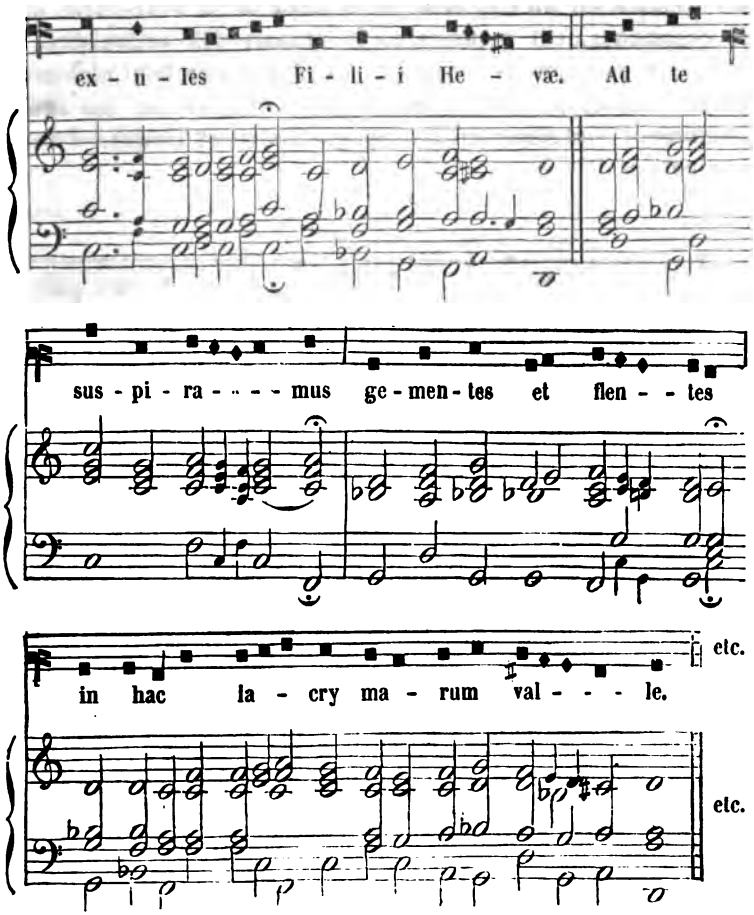
Mais il ne faut pas oublier que c'est à la cadence finale, et seulement à cette cadence, que l'altération de la tonalité primitive par le dièse peut être employée régulièrement. Cette observation suffit pour réfuter l'opinion de ceux qui se persuadent qu'une semblable altération assimile la tonalité du plain-chant à celle de la musique moderne ; car, si l'organiste doit toujours

(1) *Recanetum de musica aurea.* Romæ apud Valerium Doricum, 1533, in-fol.

(2) *Toscanello in musica nuovamente stempeto con la giunta ;* in Vinegia por Marchio Sessa, 1539, in-fol.

éviter des successions harmoniques, semblables aux exemples précédents, il ne doit pas pour cela mettre le dièse à toutes les notes qui montent d'un degré sur la finale, et son habileté doit consister à combiner son harmonie de manière à éviter dans la basse les mouvements de quinte et de quarte sur la finale, qui constituent des actes de cadence, afin de ne faire sentir cette cadence qu'à la terminaison. En opérant ainsi, il conservera le caractère de la tonalité du plain-chant jusqu'à la conclusion, et ce caractère sera d'autant plus complet, si l'organiste termine par l'accord parfait majeur, à moins qu'il n'y ait une reprise du chant qui puisse faire une fausse relation avec cet accord. Donnons un exemple de cette manière d'accompagner régulièrement le plain-chant, en choisissant pour sujet quelques strophes de l'antienne *Salve Regina,* et rétablissant dans sa pureté primitive ce chant qui a été défiguré de manières très différentes dans les diverses éditions de l'Antiphonaire.

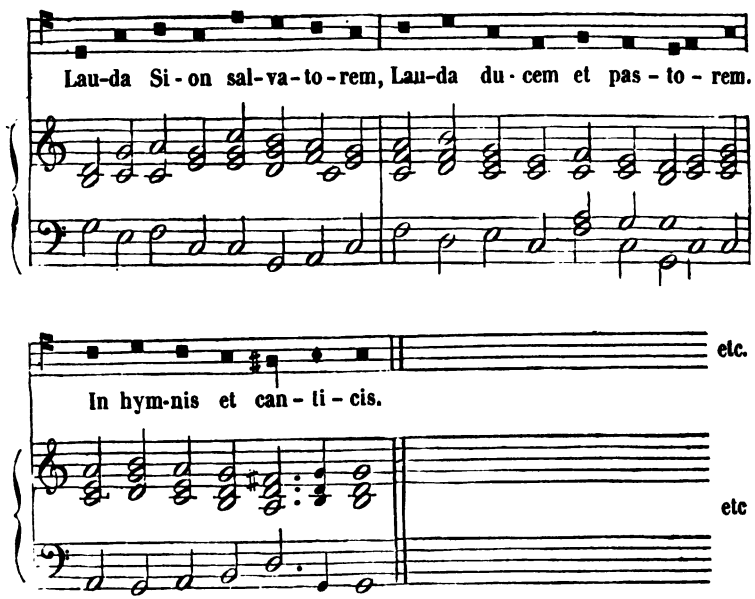




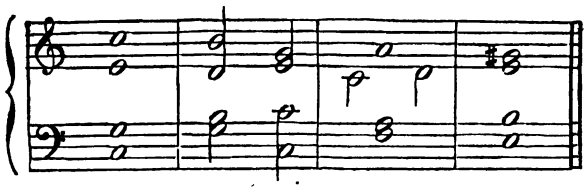
Ce fragment nous paraît suffisant pour résoudre toutes les difficultés relatives à l'emploi des demi-tons accidentels dans les premier et deuxième tons, ainsi que pour prouver que l'emploi de ces demi-tons, dans les circonstances que nous avons déterminées, n'enlève pas au plain-chant le caractère de sa tonalité spéciale.

L'emploi du demi-ton ascendant était réglé de la même manière par les anciens compositeurs de musique écrite sur le plain-chant, ainsi que par les organistes, dans les cadences finales des septième et huitième tons. Nous croyons devoir en donner

un exemple sur un fragment de la prose de la Fête-Dieu, dont le commencement embarrasse la plupart des organistes. Ce chant, tel que nous le donnons, est tiré d'un excellent manuscrit du XIIIe siècle, qui est en notre possession, et qui est conséquemment contemporain de l'époque où saint Thomas-d'Aquin composa cette pièce.

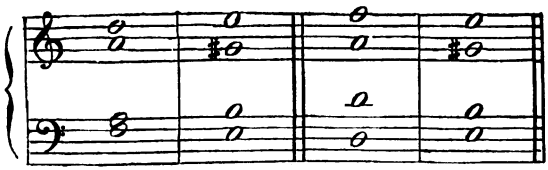


A l'égard des troisième et quatrième tons, les anciens compositeurs des XVe et XVIe siècles doivent aussi nous servir de modèles pour les harmoniser, parce que, leurs ouvrages ayant précédé le changement de tonalité, nous avons la certitude qu'ils suivirent les traditions les plus pures de la tonalité du plain-chant. Pierluigi de Palestrina, particulièrement, a traité ces tons d'une manière admirable. Nous voyons dans ses ouvrages que sa doctrine, à cet égard, est conforme à celle qu'Aaron a exposée dans l'*Aggiunta* de son *Toscanello in musica*, car ses cadences de conclusions sont toutes conformes à la suivante que nous tirons de cet auteur.



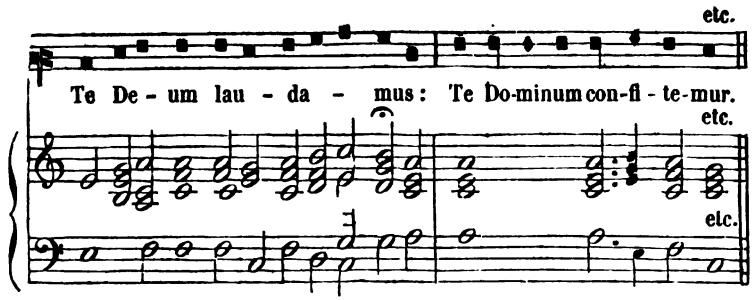
On voit qu'ici le dièse ne se place pas dans le chant, mais dans l'harmonie de la finale; en sorte que la pénultiène note du plain-chant conserve l'intonation de la tonalité primitive, soit qu'elle descende à la finale, soit qu'elle y monte. On doit donc toujours accompagner ainsi ces successions :

ou



Il résulte de là que les troisième et quatrième tons sont considérés, aux cadences finales, comme notre ton de *la* mineur dans lequel on ferait la terminaison sur la dominante : cela ne souffre pas d'exception.

Mais une difficulté se présente lorsque le chant semble faire une conclusion sur la quatrième note du troisième ton, ou sur la *dominante* du quatrième. La plupart des organistes se croient alors obligés de traiter tout le chant comme s'il était en *la* mineur, et font l'accord parfait majeur, c'est-à-dire le *sol* dièse, sur la dominante de ce ton, pour préparer le repos sur la tonique. C'est là une erreur capitale; car la tonalité du chant disparaît absolument dans une harmonie semblable, et le sentiment de la musique moderne y est substitué. Pour éviter cette faute, il faut, comme dans le premier et dans le deuxième ton, conduire l'harmonie dans des tons analogues en mode majeur, et toujours éviter la cadence sur *la*, par un mouvement de quinte ou de quarte, et y substituant la cadence rompue. Nous croyons devoir donner un exemple de cette manière d'accompagner, en choisissant pour sujet le commencement du *Te Deum*, qui cause de l'embarras à beaucoup d'organistes :



On voit par cet exemple comment on évite, dans tous les cas semblables, la cadence parfaite, qui obligerait à employer le *sol* dièse, au moyen de la cadence rompue placée sur la dernière syllabe de *laudamus*.

Ici se terminent les recherches que nous avons cru devoir faire sur une des questions les plus délicates de la théorie du plain-chant. Nous croyons avoir résolu d'une manière satisfaisante les difficultés qu'elle soulève : cependant, s'il restait quelque doute dans l'esprit de nos lecteurs sur quelqu'une de ces difficultés, on nous ferait plaisir en nous communiquant les objections qu'on croirait avoir trouvées; nous les soumettrions à l'analyse, et peut-être pourrions nous ajouter quelques clartés nouvelles à celles que nous croyons avoir portées dans l'objet de notre travail.

Fétis père.

DE L'ÉTAT ACTUEL

DU CHANT

DANS LES ÉGLISES DE FRANCE,

ET

DES MOYENS D'EN AMÉLIORER L'EXÉCUTION.

(Deuxième article.)

L'enseignement du chant ecclésiastique dans les séminaires doit embrasser deux parties distinctes : la théorie et la pratique. La théorie comprend, non seulement les règles relatives à l'exécution du chant, mais aussi les règles de sa composition, et par conséquent l'étude de sa tonalité spéciale. Au moyen-âge on distinguait entre les *chantres*, *cantores* proprement dits, et les *musiciens*, c'est-à-dire ceux qui possédaient les règles de l'art :

Musicorum et cantorum magna est distantia,
Isti dicunt, illi sciunt, quæ componit musica,
Nam qui facit quod non sapit definitur bestia.

C'est Gui d'Arezzo, le plus célèbre maître du chant ecclésiastique, qui s'exprime ainsi. Aurélien de Reomé, au diocèse de Langres, religieux qui a écrit un traité de musique, et qui vivait au IXe siècle, dit qu'il existe autant de différence entre un musicien et un chanteur, qu'entre un grammairien et un simple lec-

teur : *Tantum inter musicum distat et cantorem quantum inter grammaticum et simplicem lectorem.*

Ce qui était vrai alors est encore vrai aujourd'hui. Ce n'est pas savoir le chant ecclésiastique que de pouvoir l'exécuter correctement. Or, dans les séminaires mêmes où le plain-chant est étudié, on n'apprend assurément pas autre chose qu'à chanter la note. Cette étude pratique peut suffire aux laïques; mais le prêtre doit connaître la théorie du chant, afin de le conserver dans son intégrité, de le faire exécuter avec intelligence, de le défendre contre les empiétements de la musique.

Aurait-on vu, de nos jours, les incroyables mutilations qu'on a fait subir au chant de Nantes, de Versailles, dans les réimpressions qu'on en a faites, s'il s'était trouvé dans ces diocèses des ecclésiastiques qui connussent les règles du plain-chant? Entendrait-on, dans la primatiale de Lyon, ces mélodies bizarres, cahoteuses (pour me servir d'une expression de l'abbé Lebeuf) qu'on a appliquées aux paroles des nouveaux offices, si la théorie du chant n'eût pas été absolument ignorée des ecclésiastiques auxquels on confie et qui acceptent si légèrement la mission de composer de nouveaux chants?

On a beaucoup critiqué, et avec raison, les auteurs du chant des nouveaux bréviaires, qui, dans le siècle dernier, ont substitué au chant romain ou à l'ancien gallican, des mélodies de leur invention ; mais l'abbé Lebeuf, Chastelain, Poisson, Lafeillée lui-même, connaissaient la théorie, et s'ils ont succombé dans la tâche qu'ils avaient entreprise de refaire le corps du chant ecclésiastique, c'est moins parce qu'ils ignoraient les règles, que parce qu'ils n'avaient pas assez de génie pour substituer aux anciennes mélodies de l'église, œuvres de tant de saints, de nouveaux chants qui pussent rivaliser en beauté avec les anciens.

Aujourd'hui ces règles, cette théorie, sont lettre close pour le clergé, et c'est de cette ignorance que découlent le mépris, l'indifférence, qu'on professe pour le chant ecclésiastique. Il est impossible d'apprécier la valeur intrinsèque du plain-chant, d'en publier des éditions correctes, d'en comprendre l'esprit et le sens, de le faire exécuter avec intelligence, si on n'en connaît pas à fond la théorie. On voit dans l'histoire que cette science complète du plain-chant a occupé les hommes les plus éminents par leur sainteté, leur mérite ou leur dignité. Saint Bernard, auteur

d'un traité *De cantu seu correctione antiphonarii*, qui prouve la connaissance parfaite qu'il avait du chant ecclésiastique, exprime ailleurs (1) toute l'importance qu'il attachait à la composition du chant choral, et sa modestie lui fait craindre d'être au-dessous de la mission qu'on lui confie en le chargeant de composer le chant de l'office de Saint-Victor. « Il n'importe pas (dit ce saint docteur) de faire entendre des airs nouveaux ou agréables, mais bien des chants antiques et d'une source authentique qui puissent édifier l'Eglise, et qui respirent la gravité. » *Non novella audiri decet vel levia, sed certe authentica et antiqua quæ et ecclesiam ædificent et ecclesiasticam redoleant gravitatem.* On peut chercher au hasard dans les ouvrages des Pères de l'Église, on est assuré de rencontrer des écrits ou des passages qui prouvent, non seulement l'intérêt qu'ils portaient à la perfection du chant, mais encore l'étude spéciale qu'ils en avaient faite.

A ces considérations sur l'importance de l'étude de la théorie du chant ecclésiastique pour les clercs, on oppose deux objections que je veux, chemin faisant, écarter de l'esprit de mes lecteurs.

On dit d'abord : « Le malheur des temps et les révolutions, qui ont éclairci les rangs du clergé, ne permettent plus de s'occuper de ces études secondaires; il faut avant tout former les prêtres à la vertu, à la science théologique. On accueillerait l'étude du chant s'il restait du temps pour s'y livrer; mais on est absorbé par d'autres soins, et tout ce qu'on peut faire, c'est de donner quelques regrets au chant de l'Église, dont on ne nie pas la décadence. » Cette objection est celle que font les supérieurs de séminaires et ceux qui sont chargés de la direction des études cléricales.

Mais, en vérité, on oublie l'histoire, quand on met en avant de pareils motifs. Est-ce que le temps où vivait saint Bernard était une époque de paix parfaite et de calme pour la religion ? Est-ce que saint Ambroise, saint Isidore, saint Jean Chrysostome, saint Césaire, saint Grégoire, pape, saint Bonaventure, Innocent III, saint Augustin, et tant d'autres, n'avaient pas à vaquer à des soins tout aussi graves que ceux qui occupent aujourd'hui le clergé? Et cependant la plume éloquente qui foudroyait Abai-

(1) *Epistola ad Guidonem.*

lard pouvait en même temps se livrer à la composition d'un traité *De correctione antiphonarii;* et cependant, menacée des invasions des Barbares, en présence des hérésies les plus redoutables, au milieu des dangers les plus réels, l'Église n'a pas cessé un instant de recommander dans ses conciles, par la bouche des Pères, par celle des docteurs, l'étude sérieuse, complète, réfléchie de la science du chant ecclésiastique.

L'autre objection est faite, en général, par les ecclésiastiques qui sont dans le ministère et qui la tiennent des gens du monde dont ils se font les échos : « Il ne faut pas, dit-on, être systématique et repousser le progrès : le plain-chant a pu être bon pour les temps où il a été inventé ; aujourd'hui la musique moderne l'emporte de beaucoup sur ces vieilles et gothiques mélodies. » Dans le siècle dernier, on tenait le même langage, on parlait avec le même dédain des monuments religieux du XIIIe siècle ; la cathédrale de Paris et celle de Reims étaient des produits de la barbarie ; on les eût démolies si on eût osé : on se borna à les mutiler, badigeonner, dégrader. Ceci se passait en 1745 ; cent ans après, quel changement s'est opéré ! De tous côtés on restaure ces édifices, on en efface les traces du vandalisme qui les avait défigurés, on les décore dans le goût des barbares qui les ont bâtis, et tout cela se fait avec enthousiasme, avec amour, non pas seulement par le clergé, mais par des hommes même hostiles à la religion. La main de Dieu conduit toute cette œuvre, et son souffle a dissipé les nuages qui cachaient naguère à tous les yeux la beauté de ces monuments grandioses, élevés par la foi de nos pères. Or, il en est de la musique ecclésiastique et du plain-chant comme des chefs-d'œuvre de l'architecture : on a perdu aujourd'hui le sens de cette musique éternelle, on la repousse parce qu'on ne la connaît pas, et on lui préfère la musique moderne parce que celle-ci est à la mode. Pour discuter la valeur du plain-chant comme art, pour prononcer contre cette musique, qui existe depuis plusieurs milliers d'années, en faveur de la musique moderne, qui existe depuis trois cents ans à peine, il faut au moins prendre la peine d'étudier à fond l'une et l'autre ; pour juger des défauts du plain-chant, pour apprécier sa prétendue infériorité, il faut en connaître les règles, en posséder la théorie. Qu'on imagine un Allemand, ignorant la langue française, et voulant établir, par la discus-

sion, la supériorité des langues germaniques sur la nôtre, et on aura l'idée de ce qui a lieu chaque jour, où nous voyons des prêtres et des laïques mépriser le plain-chant, qui est pour eux un art absolument inconnu, et qu'ils jugent d'après la manière détestable dont on l'exécute dans nos églises. C'est donc par l'étude profonde de la théorie que le clergé peut acquérir de nouveau la science du plain-chant qu'il a perdue. Nous devons dire ce que cette théorie renferme.

Elle embrasse d'abord les règles de la constitution même du chant et de sa tonalité. Il faut bien savoir et bien comprendre que la tonalité antique et la gamme moderne ne sont pas semblables. Il faut donc avoir comparé ces deux tonalités et avoir saisi les différences qui les séparent ou les rapports qu'elles ont entre elles. La gamme moderne ne peut former que deux modes, le majeur et le mineur ; le plain-chant, au contraire, a huit modes ou tons. La musique moderne est étroitement liée à l'harmonie ou science des sons simultanés dont elle dépend et dérive; le plain-chant est essentiellement mélodique. Dans la musique moderne, la mélodie est toujours asservie à l'accompagnement: l'idée sort tout habillée d'harmonie du cerveau du compositeur, comme Minerve de la tête de Jupiter; le plain-chant crée d'abord la mélodie, et s'il emploie ensuite l'harmonie, c'est pour s'en servir comme d'une esclave, la courber sous son joug, la plier à son caprice. Le plain-chant et la musique sont donc deux arts distincts et qui n'ont de commun que leur origine, c'est-à-dire la science des sons. Il importe, dès le début des études théoriques sur le plain-chant, de ne pas se préoccuper de la musique moderne, ni des bases sur lesquelles elle repose, mais de connaître et d'approfondir la tonalité du plain-chant, afin d'en comprendre le caractère spécial, et de bien apprécier pourquoi ce genre de musique est si parfaitement approprié à l'art religieux et au culte rendu à Dieu.

Beaucoup d'ecclésiastiques, sans se trop soucier d'ailleurs de la bonne exécution du plain-chant, proclament volontiers sa supériorité sur la musique, et défendent de grand cœur l'entrée de la musique dans leur église. S'ils agissent ainsi, ce n'est pas qu'ils aient jamais comparé les deux arts et déterminé les motifs qui doivent faire donner la préférence au plain-chant; mais ils se rangent de ce parti uniquement à cause de l'embarras et

de la dissipation qu'occasionne la musique moderne avec les orchestres, les artistes, le tapage qui en résulte, le désordre qui en est la conséquence. Les ecclésiastiques qui raisonnent ainsi ne connaissent pas l'esprit et la pensée de l'Église. Il ne suffit pas vraiment de ne pas faire le mal, c'est à-dire de bannir la musique théâtrale ou frivole, mais il faut encore faire le bien, c'est-à-dire exécuter la musique que l'Église a adoptée, avec le goût, le soin, la perfection nécessaire pour en faire goûter les beautés.

En admettant l'usage du chant dans l'assemblée des fidèles, les Apôtres et après eux toute l'Église ont eu pour motif principal de venir en aide à la faiblesse de l'homme, et de toucher son cœur ou de soutenir sa piété. C'est parce que la faculté de jouir des effets de la musique est innée dans le cœur de l'homme, *quoniam hoc genus delectationis in nostra anima valde innatum* (1). C'est pour que la beauté, la douceur et l'élégance des chants de l'Église militante nous fassent comprendre combien seront suaves et parfaits ceux que nous sommes appelés à entendre dans le ciel; *propter carnales namque in ecclesia non propter spirituales consuetudo est constituta cantandi, ut qui quanta sit dulcedo cœlestis cantici, quando in incolatu hujus seculi tam eleganter resonat Ecclesia laudes Christi* (2). C'est enfin parce que le chant est une sorte de prédication, qui a pour objet d'exciter le peuple à louer Dieu, et de l'exhorter à persévérer dans l'unité du culte du vrai Dieu; *cantores autem sunt qui Dei laudatores repræsentant prædicatores, alios ad Dei laudes excitantes : eorum namque symphonia plebem admonet in unitate unius Dei perseverare* (3). Or, comment produire tous ces effets, comment entrer dans les vues de l'Église, atteindre le but qu'elle indique, si on ne fait entendre dans nos temples qu'une musique grossière, inculte, qui est un objet de dégoût et d'ennui, loin de donner l'idée des concerts éternels? D'un autre côté, si l'Eglise veut que la musique qu'elle emploie soit douce, élégante, pleine de grâce et de majesté, assez belle pour commander l'admiration des savants et des profanes, assez simple pour convenir aux pauvres comme aux riches, aux érudits comme aux ignorants, aux hommes

(1) Saint Jean Chrysostome, ps. 41.
(2) *Vetus liturgia gallicana.*
(3) Durandus. *Rationale divin. offic.*

faits comme aux enfants, elle veut aussi que cette musique ne ressemble en rien à celle qu'on entend dans le monde, dans les théâtres, à celle qui est consacrée à l'expression des passions humaines. C'est parce que le plain-chant répondait à tous les besoins, à toutes les exigences, que l'Église l'a choisi, l'a conservé, et n'a cessé d'en recommander l'étude; c'est aussi par ces motifs que le clergé doit connaître la théorie complète du chant ecclésiastique, afin de le faire exécuter avec la perfection qu'il comporte, perfection sans laquelle il ne produit aucun effet et ne remplit pas le but que l'Église a voulu atteindre.

Ainsi, c'est par l'étude de la tonalité spéciale du chant ecclésiastique et des règles de sa composition qu'on peut être conduit à en reconnaître la supériorité sur la musique moderne pour l'objet auquel il est destiné. Sans ces études théoriques, on ne peut avoir qu'un enthousiasme irréfléchi et stérile pour le plain-chant ; on ne saura ni le préserver des mutilations nouvelles, ni le corriger des fautes anciennes qui s'y sont glissées. On ne saura ni en inspirer le goût aux chantres, aux enfants, aux fidèles, ni forcer les artistes, les gens du monde, les profanes, à en admirer la beauté. Transporté par les obligations du ministère ecclésiastique dans une paroisse où le chant a péri, on sera inhabile à le rétablir. On aura autour de soi des écoles nombreuses, des jeunes gens de bonne volonté; on devrait les réunir, les dresser au chant des louanges de Dieu, pour leur propre bien, pour l'édification générale; on ne pourra rien faire de tout cela; on ne saura pas même adresser à propos une observation au seul chantre dont la voix fragile entonnera les psaumes et les hymnes. Voilà les résultats de l'enseignement actuel du chant dans les séminaires, et j'ai rencontré plus d'un prêtre dévoré du zèle de la maison de Dieu, consacrant toutes les forces de sa charité au salut des âmes dans quelque bourg ou village, déplorant amèrement son ignorance du chant ecclésiastique, et l'impossibilité où il se trouvait d'utiliser pour la gloire de Dieu les voix, les ressources, la bonne volonté des jeunes gens, des enfants, des fidèles qui l'entouraient. Mais revenons.

Après avoir connu les modes du plain-chant (1) en général,

(1) Poisson. *Traité théorique et pratique du plain-chant.*

et leurs différences particulières, il faut ensuite apprendre à en faire l'usage auquel cette science est destinée. « Si quelqu'un, dit le cardinal Bona, connaît le mode dorien, et que néanmoins il ne sache pas où il convient et à quoi il est propre, celui-là ne saura comment s'en servir et il n'en conservera pas le goût. » En effet, si nous voulons qu'un ecclésiastique connaisse les règles de la composition cantorale, ce n'est pas pour qu'il s'applique à composer de nouveaux chants, mais bien pour saisir le sens et la beauté de ceux qui existent. Quelque jour, s'il plaît à Dieu, les chants composés dans le siècle dernier à l'occasion des bréviaires nouveaux céderont au chant romain la place qu'ils auront trop longtemps usurpée; alors, il y aura lieu de donner des éditions correctes et expurgées de l'Antiphonaire et du Graduel romains. Qui s'occupera de ce soin, s'il n'y a en France aucun ecclésiastique qui sache les règles de la composition du plain-chant?

Le cardinal Bona indique trois conditions principales pour la bonne composition du chant.

La première, c'est que la mélodie soit réglée suivant l'exigence du mode qu'on emploie, sans confusion avec d'autres modes;

La seconde, que le mode qu'on choisit convienne au texte;

La troisième, que le chant frappe plus la raison et l'intelligence que l'oreille de ceux qui l'écoutent. Il faut longuement méditer sur ces trois conditions de la beauté du plain-chant; il faut lire et relire les auteurs anciens qui ont traité ce sujet, pour comprendre ce que veut dire le cardinal Bona. Et quand on l'aura compris, on saura la théorie du chant ecclésiastique, on en goûtera les beautés, on en sentira la perfection, on en appréciera la convenance; enfin, on pourra par le précepte et par l'exemple en arrêter la ruine.

On doit compléter, dans les grands séminaires, l'enseignement du chant ecclésiastique par un aperçu succinct de son histoire. Comment ne pas aimer les beaux chants de l'église, si on sait qu'ils sont l'œuvre des saints, des docteurs, des Pères, des théologiens les plus savants, et des pontifes les plus illustres. Le caractère particulier du génie de ces grands hommes qui sont la gloire de l'Église catholique, se retrouve dans leurs compositions musicales. La noblesse et la majesté du *Te Deum* ne confirment-elles pas l'opinion générale qui attribue à saint

Ambroise cette magnifique pièce de chant? La tendre dévotion de saint Bernard envers la Sainte Vierge n'est-elle pas écrite dans le *Salve regina* (1) et dans l'*Ave maris stella?* La prose *Veni sancte Spiritus*, du pape Innocent III, le répons *Judæa et Jerusalem*, du roi Robert, le *Veni creator*, attribué à Charlemagne, sont des chefs-d'œuvre de mélodie, suivant le système de tonalité auxquels ils appartiennent. Deux religieux de l'ordre des frères prêcheurs et mineurs, Thomas de Celano et Jacopone, le premier du XIIIe, le second du XIVe siècle, ont légué à l'admiration de tous les temps et de tous les hommes le *Dies iræ* et le *Stabat* (2). Ces faits, que présenterait une étude rapide de l'histoire du chant ecclésiastique, auraient pour résultat de prouver que les hommes les plus illustres de l'Église n'ont pas dédaigné de s'appliquer à la composition du chant, dont les avantages et l'utilité leur étaient connus.

L'histoire apprendrait encore que la plupart des souverains pontifes, depuis saint Grégoire, ont entretenu à Rome des écoles destinées à perpétuer la tradition de la bonne exécution du chant. On verrait, en France, saint Germain, évêque de Paris; en Irlande, saint Malachie; en Provence, saint Césaire; à Lyon, l'évêque Leutgarde; à Paris, le célèbre Gerson, et enfin, le concile de Trente (3), fonder des écoles de chant, ou au moins en prescrire l'étude dans les séminaires.

Lorsque Guido d'Arezzo eut commencé au XIe siècle à enseigner le chant d'après une nouvelle méthode, le pape Jean XX,

(1) Dans un manuscrit de l'abbaye de Saint-Martial de Limoges, actuellement à la Bibliothèque royale sous le n° 1130, on trouve cette antienne avec cette suscription : *Salve domini Bernardi*. Ce manuscrit est du XIIIe siècle. — Si cette composition n'est point de saint Bernard, mais de Hermann Contract, moine de Richenau, au XIe siècle, auquel on l'attribue généralement, il paraît certain que l'abbé de Clairvaux y ajouta les invocations qui la terminent.

(2) Les opinions que nous émettons au sujet des auteurs de quelques pièces du chant ecclésiastique sont controversables, nous le savons. Il existe un gros volume in-quarto, de Mensel, consacré à des recherches savantes sur l'auteur du *Te Deum;* d'autres ont discuté sur le *Salve*, le *Dies iræ*, etc. Nous aurons occasion de traiter dans des articles spéciaux l'histoire du chant ecclésiastique, et nous produirons les assertions de divers auteurs sur l'origine des principaux chants. Ce qu'il nous suffit de constater aujourd'hui, c'est que les personnages les plus éminents de l'Église catholique se sont adonnés à la pratique et à la composition du plain-chant.

(3) Sess. 23, cap. 18.

à la nouvelle des succès obtenus par le moine de Pompose, l'invita d'une manière pressante à venir à Rome. « *Summæ sedis apostolicæ Johannes*, (dit Guido), *qui modo romanam gubernat ecclesiam, audiens famam nostræ scholæ et quomodo per nostra antiphonaria inauditos pueri cognoscerent cantus, valde miratus, tribus me ad se nuntiis invitavit.* » Guido se rendit à Rome, expliqua sa méthode au Saint-Père, et après quelques minutes, le pape la comprit si bien qu'il se mit à chanter d'après cette méthode : *Multum itaque pontifex meo gratulatus est adventu, multa colloquens et diversa perquirens, nostrumque velut quoddam prodigium sæpe revolvens antiphonarium, præfixasque ruminans regulas, non prius destitit aut de loco in quo sedebat decessit, donec unum versiculum inauditum, sui voti compos, edisceret.*

Les travaux sur l'enseignement du chant étaient alors appréciés à un haut prix; car on voit l'abbé de Pompose engager Guido à revenir dans son ancien monastère, lui représentant que la vie paisible d'un simple moine valait mieux pour lui que les honneurs de l'épiscopat auxquels il pouvait prétendre.

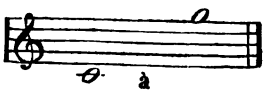
Nous avons cité ce trait de la vie de Guido, pour montrer l'intérêt que les souverains pontifes portaient au chant ecclésiastique. L'histoire est remplie de faits semblables; il serait utile aux ecclésiastiques de les connaître pour qu'ils pussent encourager à propos les travaux et les efforts de ceux qui se livrent de nos jours à cet enseignement.

Nous venons d'établir succinctement en quoi consiste la théorie du chant ecclésiastique; nous devons ajouter en quoi consiste la pratique.

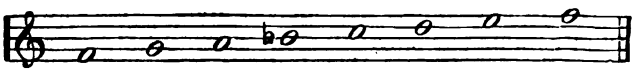
Pour se livrer à la pratique du chant, il faut posséder une voix sinon belle, au moins juste. Pour posséder une voix juste, il faut avoir été exercé dès l'enfance à régler et à modérer cette voix suivant les principes de l'art du chant. Aussi, est-ce dans les petits séminaires qu'il faut s'appliquer à former les voix des jeunes enfants destinés à embrasser l'état ecclésiastique, et lorsqu'après plusieurs années d'exercice, ils viendront dans les grands séminaires subir les dernières épreuves qui précèdent le sacerdoce, ils n'auront plus qu'à suivre le cours théorique pour posséder parfaitement la science du chant ecclésiastique.

L'enseignement du chant aux jeunes enfants n'exige ni un

professeur habile ni une longue perte de temps. Trois heures par semaine suffisent; un professeur initié aux éléments de la musique peut s'acquitter à merveille de cet emploi. Un tableau noir, sur lequel cinq lignes blanches indiqueront les portées musicales, un peu de craie, une baguette, voilà tout ce qu'il faut pour commencer l'enseignement pratique du chant. On cherchera d'abord à classer les enfants suivant leur genre de voix; parmi les enfants de huit à quatorze ans, il ne doit se trouver que des *soprani* ou dessus dont l'étendue est de :



Mais pour ne pas fatiguer l'organe, il faut se borner dans les commencements à faire chanter la gamme sur la voyelle *a*, ce qui s'appelle vocaliser, et dans l'étendue suivante :



On devra indiquer aux enfants, d'après les règles contenues dans toutes les méthodes de chant, en quoi consistent les différents registres de la voix; c'est en général à la note *si* bémol, dans la gamme précédente, que devra s'opérer le passage de la voix de poitrine à la voix féminine. Il faut que ce passage s'opère naturellement, sans effort, sans rudesse, avec une grande égalité. Pendant longtemps, le professeur devra chaque jour faire recommencer ce simple chant de la gamme vocalisée, afin de former l'organe, de le développer et de l'habituer à chanter dans les cordes naturelles. Après, viendront l'explication du nom de convention des notes de la gamme, les premières notions des clefs, de la lecture des notes, du rhythme, de la mesure, et bientôt la mise en pratique de ce qu'on aura appris par l'exécution de morceaux très simples, très faciles, composés de valeurs égales, tels que des faux-bourdons. Tout le secret du succès rapide de l'enseignement pratique du chant aux enfants, dépend de trois choses :

La première, l'exercice et le développement de la voix;

La seconde, l'exposé très succinct et très limité des premiers

principes de la musique, lecture, rhythme, intonation, qu'on étudiera séparément ;

La troisième, la pratique immédiate de ce qu'on aura appris. Il faut, après un mois de leçons, pouvoir exécuter des faux-bourdons à l'église, afin d'encourager les enfants à continuer une étude dont les commencements sont un peu arides.

Des hommes de vingt à vingt-cinq ans, tels que ceux qui se trouvent dans les grands séminaires, peuvent et doivent s'appesantir sur la théorie. A cet âge, on a l'habitude de réfléchir, et la méditation n'est pas un soin pénible. Les enfants, au contraire, ont plus besoin de pratique que de théorie, et c'est pour avoir méconnu cette observation que les cours de musique fondés dans diverses villes, à Paris notamment, sont stériles et sans résultats. Si, au lieu de fatiguer l'esprit de ces enfants par des démonstrations sèches, une théorie aride, on les faisait chanter d'abord, analyser ce qu'ils exécutent, puis chanter encore, non pas dans une classe, mais dans une église où se trouvent leurs parents, leurs amis qui composent l'assemblée des fidèles, alors on obtiendrait tout de suite et comme par enchantement des résultats merveilleux.

Nous croyons avoir indiqué dans cette partie de notre travail en quoi consistent la théorie et la pratique du chant ecclésiastique. C'est dans les séminaires qu'on doit se livrer à de telles études, et c'est aux évêques qu'il appartient de prescrire un tel enseignement. L'avenir du chant ecclésiastique dépend de l'adoption des mesures que nous proposons. Mais pour améliorer immédiatement le chant de nos églises, il y a d'autres soins à prendre ; ce sont, comme nous l'avons dit, MM. les curés et les instituteurs qui peuvent opérer ces réformes devenues si urgentes. Nous ferons connaître nos vues à ce sujet dans un troisième article.

F. Danjou.

(*La suite au numéro prochain.*)

NOUVELLES DIVERSES.

*** Nos abonnés recevront, en même temps que le présent numéro, un *Salve Regina* à quatre voix et orgue, par Hauptmann, musicien attaché à la chapelle de Hesse-Cassel, et considéré aujourd'hui comme un des meilleurs maîtres de l'Allemagne. Le *Salve Regina* de cet auteur est à nos yeux un morceau d'un fort bon style, d'une harmonie distinguée, d'une mélodie douce et pieuse. Nous voudrions que les compositeurs modernes qui ont écrit de la musique sacrée eussent toujours respecté le goût et les convenances comme a fait M. Hauptmann dans cet ouvrage, qui peut être considéré comme un essai heureux de l'application des formes du style ancien aux procédés mélodiques et harmoniques de l'art moderne. Nous voudrions pouvoir faire souvent hommage à nos abonnés de quelques œuvres musicales intéressantes; mais pour cela, il faudra que le nombre de nos lecteurs augmente, et qu'il nous vienne des secours plus efficaces que ceux que nous avons reçus jusqu'à ce jour. L'indifférence est si complète pour toutes les questions que nous traitons, que le nombre des lecteurs est encore restreint. Nous prions de nouveau ceux qui considèrent notre publication comme une entreprise utile de ne rien négliger pour sa propagation.

*** La semaine sainte a été partout une occasion d'exécution de musique dans les églises. A Montpellier, une réunion d'amateurs, choisis dans la plus brillante société, a exécuté dans l'église Saint-Paul, le vendredi saint, l'*Attende* de Dubarle et le *Miserere* d'Allegri, sous la direction de M. Laurens. L'exemple du prince de la Moscowa attire quelques amis de l'art vers l'étude de la musique ancienne, dont on connaît si peu de nos jours les beautés grandioses et l'effet religieux. Ailleurs, on en est encore au *Stabat* de Rossini! — A Nîmes, dans la modeste église de Saint-Charles, on a exécuté le *Stabat* en plain-chant, arrangé à quatre parties par M. Guérin, ancien maître de chapelle de la cathédrale, homme d'un mérite réel, et pour cela méconnu. Nous avons entendu ce chœur religieux et grave, et il nous a profondément impressionné. Nous engageons le digne curé de cette église à profiter du zèle des jeunes gens de sa paroisse pour fonder un cours régulier de chant appliqué à l'office divin.

*** On nous écrit de Nancy : « A l'approche d'une réimpression des livres liturgiques du diocèse, le petit nombre de ceux qui s'intéressent au chant ecclésiastique attend impatiemment le résultat du travail demandé par monseigneur notre évêque à M. Stéphen Morelot, sur les altérations que le chant a subies au dernier siècle dans la liturgie de Toul, aujourd'hui de Nancy. C'est en provoquant sur cette partie importante de la liturgie les explications, les discussions, que l'on peut seulement propager le sentiment de l'unité, ou tout au moins de la régularité en cette matière..... Dès l'an dernier, on a jeté les bases d'un comité destiné à l'exécution du chant et de la musique d'église. Ce comité, présidé par monseigneur, se composerait de MM. l'abbé Jambois, maître des enfants de chœur, A. de S. Beaussant, le vicomte Molitor, Hess, organiste de la cathédrale, et Joseph Régnier, avocat... »

Nous ne saurions trop féliciter monseigneur l'évêque de Nancy de la salutaire initiative dont il a donné l'exemple en provoquant la création d'un pareil

comité. C'est seulement en s'entourant d'hommes spéciaux, de catholiques sincères et dévoués, qui prennent à cœur les intérêts de l'art religieux, parce qu'ils ont foi en la puissance de l'Église, que le clergé, trop souvent détourné de ces soins par les obligations de son ministère, peut espérer de reconstituer cette importante partie du culte sur une base solide. Nous ne pouvons douter que monseigneur l'évêque de Nancy ne s'empresse de mettre à profit le zèle et les lumières des membres de son comité, et que le clergé de ce diocèse, si avancé dans les voies de la science et du progrès en tout genre, ne facilite tous ses moyens d'action. — Quant aux questions soulevées par le *Mémoire* de notre collaborateur, nous savons que la solution s'en fera encore attendre. Les changements en matière liturgique sont chose trop grave pour qu'on puisse s'étonner de ces sages lenteurs. Nous pensons aussi que le meilleur moyen de préparer les esprits à des changements presque toujours mal accueillis serait d'intéresser l'opinion, après l'avoir éclairée par l'exposition et la discussion des principes. Un enseignement régulier et approfondi du plain-chant, considéré dans ses véritables sources, serait donc, pour les élèves du séminaire de Nancy, une préparation naturelle et nécessaire à toutes les modifications que le chant du diocèse devra subir. Mais ce qui importe actuellement, c'est d'éviter de s'engager plus avant, par de nouvelles dépenses, dans un état de choses dont on ne peut se dissimuler les inconvénients, au point de vue du goût et des traditions du chant.

*** Les deux premiers dimanches de ce mois, les cinq divisions de *l'Orphéon*, au nombre d'environ douze cents exécutants, se sont réunies au Cirque des Champs-Elysées. Les nombreux auditeurs qui ont assisté à ces solennités musicales en ont remporté une impression profonde et une vive admiration pour l'exécution si parfaite de cette puissante masse chorale. Nous partageons ces impressions et les sentiments de reconnaissance qu'elles font naître pour l'auteur de cette méthode et son honorable successeur, MM. Wilhem et Hubert; mais nous nous demandons si le but d'une pareille création, éminemment populaire, est bien de faire exécuter deux ou trois fois par an, avec toute la perfection possible, devant un public d'amateurs et de curieux, un petit nombre de morceaux dont le programme varie peu, ou de provoquer des réunions spontanées, dont les convictions patriotiques et religieuses, et non une pensée d'art pur et simple, soient le point de rappel et le lien. Nous reviendrons spécialement sur ce sujet, et nous examinerons si un but pratique, tel que celui de l'exécution des offices à certaines solennités, ne serait pas le complément naturel et nécessaire de cette utile institution.

*** *Nîmes.* — L'orgue de la cathédrale, reconstruit aux frais du gouvernement et de la fabrique par la maison Daublaine-Callinet, a été reçu le 7 mars dernier. M. Simon, organiste de Saint-Denis, expert désigné par le ministre des cultes, a improvisé, avec le talent qu'on lui connaît, divers morceaux qui ont fait ressortir les beaux effets de cet instrument. M. Vidal, prêtre et organiste d'Uzès, a fait aussi apprécier dans deux morceaux son goût et son habileté sur l'orgue. M. Duclaux, organiste de la cathédrale, s'est aussi fait entendre, mais trop peu pour que nous puissions exprimer un jugement sur son compte.

Paris. — Imprimerie de Bourgogne et Martinet, 30, rue Jacob

DU VANDALISME MUSICAL
DANS LES ÉGLISES.

A M. LE COMTE DE MONTALEMBERT,

PAIR DE FRANCE.

MONSIEUR LE COMTE,

Lorsque, préludant aux luttes glorieuses qui vous ont placé au premier rang des défenseurs de la liberté religieuse, vous dénonciez à l'opinion, dans ces écrits si pleins de verve et de généreuse indignation, les dévastations sauvages et les restaurations sans intelligence qui se disputaient nos monuments (1), vous n'omettiez point dans votre énumération une classe particulière de vandales, dont les actes ne sont ni moins flagrants ni moins dignes de flétrissures. Car les outrages du vandalisme n'ont pas atteint seulement les pierres de nos édifices sacrés; ils s'y produisent sans cesse d'une manière encore plus humiliante pour la piété, pour la dignité du culte : je veux dire dans la musique, dans le chant, qui est un accessoire obligé de la liturgie.

L'intérêt que vous avez bien voulu témoigner à ce recueil, voué à la défense de cette branche de l'art, m'enhardit à y déposer, sous votre patronage, quelques faits et quelques réflexions qui soient de nature à compléter, bien imparfaitement sans doute, la série de travaux dont vous avez un des premiers tracé la voie, et qui se continue aujourd'hui dans les publications archéologiques.

On ne peut nier que, depuis l'époque où vous avez livré vos premiers combats contre le vandalisme, cet ennemi n'ait perdu presque tout le terrain qui lui était abandonné par l'indifférence

(1) *Du Vandalisme et du Catholicisme dans l'art.* Paris, 1839.

du clergé pour ces questions. Aujourd'hui il n'en est plus ainsi; le clergé a compris que ce retour des esprits, même étrangers aux choses de la foi, vers les monuments et les traditions du moyen-âge, n'était pas sans rapport avec les desseins de la Providence. Il s'est associé à ce mouvement, et même en plusieurs lieux il aspire à le diriger. Je n'en voudrais pour preuve que le concours efficace qu'il prête aux diverses commissions archéologiques, l'adhésion d'un grand nombre de ses membres aux publications qui se font sur cette matière, et les monographies savantes que plusieurs d'entre eux publient sur les monuments de leurs provinces. Enfin, pour régulariser ce mouvement et lui donner sa plus haute sanction, le zèle des pasteurs s'est ému à son tour; des circulaires ont été adressées par les évêques au clergé de leurs diocèses, pour lui faire un devoir plus impérieux de la conservation des monuments dont il est le gardien naturel, et des cours d'archéologie ont été établis dans plusieurs séminaires. Nous avons donc lieu de croire que le vandalisme a perdu tout crédit auprès du clergé; qu'il apparaisse armé du marteau de la bande noire, qu'il s'affuble du costume grec et romain rajeuni par le XVIIIe siècle, ou de toute autre défroque, il se verra chassé de porte en porte, et réduit à aller cacher sa honte au sein de quelque conseil municipal ami de Voltaire et des alignements.

Malheureusement, on ne peut pas dire la même chose du vandalisme musical; celui-ci règne encore dans toute sa puissance, et nul ne peut dire quand viendra le temps où la piété, le goût et l'autorité sacerdotale uniront contre lui leurs efforts et leurs persévérantes répulsions. Pourquoi, dans la vue d'amener ce résultat, ne serait-il pas permis de noter, quand ils se produisent, ces actes de vandalisme, qui ont trouvé jusqu'à présent si peu de contradicteurs publics? Pourquoi ceux qui s'intéressent à la restauration des traditions ecclésiastiques sur le chant et la musique seraient-ils moins touchés des ravages auxquels cette partie du culte est exposée, que les archéologues ne se montrent émus à la vue des périls qui menacent les objets de leur étude? Le vandalisme qui désole encore nos églises a besoin, avant tout, de prendre conscience de lui-même; pour cela il faut que ses actes soient connus, et qu'il en porte la responsabilité devant l'opinion. La redoutable publicité dont les recueils archéolo-

giques, notamment celui qui est publié par le comité des arts et monuments, frappent les actes de vandalisme, n'a pas peu contribué à arrêter le mouvement qui menaçait l'existence ou l'intégrité de nos belles constructions religieuses; et l'on ne s'étonnera point qu'un zèle de même nature, quoique différent par son objet, nous dicte les mêmes plaintes et les mêmes avertissements.

Pour énumérer tout ce que l'incurie et le goût des jouissances faciles ont fait et font encore tous les jours de ravages dans la partie de notre culte qui a la musique pour expression, il ne faudrait rien moins qu'une statistique générale des orgues et des lutrins de France. Quelques exceptions, trop peu nombreuses encore, viendraient se placer dans ce cadre. Mais je n'ai pas besoin de dire que l'exécution d'un pareil plan, à supposer qu'elle soit possible, serait aussi fastidieuse qu'inutile, car la reproduction constante des mêmes faits n'ajouterait rien à la connaissance réelle de l'état des choses. Ce qui suffit, c'est d'en constater les indices les plus saillants, ceux qui, à raison de leur bizarrerie ou de leur généralité, en révèlent le mieux les conséquences et l'étendue.

Au reste, le fléau que je signale n'est pas né de nos jours. Depuis que l'Église est en paix avec le dehors, elle n'a jamais cessé de lutter contre les éléments de désordre qui l'ont agitée intérieurement. Les écrits des Pères sont remplis de plaintes sur les scandales dont le chant des offices était l'occasion, et les Conciles ont rendu de nombreux décrets en cette matière. Je ne m'arrêterai pas aujourd'hui à fouiller ces précieux documents, et à y étudier, comme dans sa véritable source, l'esprit de l'Église sur le sujet qui nous occupe; ce sera l'objet de travaux spéciaux dans le cours de cette publication. Je me borne à constater que, si ces abus ont été de tous les siècles, ainsi que l'atteste la série des témoignages auxquels je faisais allusion, notre âge est en cela, comme en beaucoup d'autres choses, l'héritier direct de ceux qui l'ont précédé immédiatement. Le XVIIIe siècle, en particulier, qui a tant fait pour la ruine des traditions de l'art chrétien, a laissé des traces nombreuses de son passage dans celles qui se rapportent à la musique. A vrai dire, son œuvre subsiste encore tout entière; les contrefaçons de l'antique chant grégorien, le mode d'exécution de ce chant, la musique par laquelle on le

remplace en certaines circonstances, toutes ces choses sont encore debout; toutes, sauf l'éclat qu'elles pouvaient emprunter à une exécution pour laquelle on n'épargnait aucune dépense. Grâce aux richesses dont il disposait, le clergé pouvait encore se considérer comme le premier protecteur des artistes; et si l'inspiration chrétienne faisait souvent défaut à ceux-ci, au moins leurs œuvres satisfaisaient-elles aux conditions de l'art, tel qu'il était compris à cette époque.

Aujourd'hui, les choses sont bien changées. Le clergé, dépouillé par la révolution, réduit au nombre strictement nécessaire, ne peut plus remplir les stalles de nos anciennes églises cathédrales et collégiales. Deux ou quatre chantres laïques sont le plus souvent tout le *chœur* chargé du soin de louer Dieu. On sait comment ils s'en acquittent. Ils semblent mis là tout exprès pour justifier le mépris que les gens du monde et les artistes ont voué au plain-chant depuis qu'on les a habitués à l'entendre exécuter de cette façon. Il faut même convenir que l'effet de cette musique simple et antique dépendant entièrement de la manière dont elle est rendue, une pareille exécution ne laisse plus aucune différence entre le chant de saint Grégoire et les plus plates contrefaçons que le XVIIIe siècle nous en a léguées. Quant à cette exécution, elle varie beaucoup suivant les lieux. Ici, elle est lâche et décontenancée; ailleurs, comme à Paris, elle procède avec la régularité d'un métronome et la même intelligence; ailleurs encore, elle est hâtive et pressée de finir. Je ne parle pas des voix, qui sont fausses, âpres, inégales, qui détachent tous les sons à grands coups de gosier; de la prononciation, qui est grossière et inintelligible : sur tous ces points et sur d'autres encore, on a entendu récemment encore un témoignage plus imposant que le mien.

L'accompagnement instrumental répond à cette exécution. On a abandonné presque partout l'ancien serpent, signalé il y a longtemps par Choron, et après lui par M. Fétis (1), comme le plus grand obstacle à l'amélioration du chant d'église; mais ce qu'on lui a substitué ne vaut guère mieux. C'est d'abord l'ophicléide, qui, entre la revue de la garde nationale et le bastringue, où elle figure avec un égal succès, vient unir ses sons cuivrés à la voix de nos chantres. On pourrait croire que cet auxiliaire du

(1) V. son livre : *la Musique mise à la portée de tout le monde.*

chœur, inventé uniquement pour soutenir et guider celui-ci, doit se borner à l'exécution pure et simple du chant. Il n'en est rien ; dans cette circonstance, le plus mince praticien, se transformant en harmoniste, fera entendre un accompagnement grotesque et tout-à-fait propre à dérouter les chanteurs. S'ils sont deux, ce sera bien pis, aucun ne songeant à s'entendre avec son collègue pour le choix des accords. Nous connaissons des églises en France où cet abus dépasse tout ce que l'on peut imaginer; il suffit de citer la ville de Lyon, et en particulier l'église de Saint-Nizier, où l'on ne s'est pas contenté des dimensions ordinaires de cet instrument, dont on a fait un immeuble par destination. Mais si l'on veut connaître les dernières limites de l'imagination de nos *phonasques*, il faut entendre l'office dans les églises de Troyes, et notamment dans celles de Saint-Nicolas, Saint-Jean et Saint-Urbain ; les roulades de tout genre, les gammes diatoniques et chromatiques, enfin les suites de sons les plus étrangers au ton même du morceau se croisent, se répercutent, luttent de verve et d'audace pour rendre le chant inintelligible et faire souffrir l'auditeur. Et le clergé, dont l'oreille s'est endurcie à cette habitude de tous les jours, laisse ainsi sacrifier les droits les plus légitimes du sens musical, comme la dignité de la liturgie, au stupide amour-propre d'artistes ignorants !

Dans le département du Nord, l'orgue se mêle à ce charivari ; c'est là qu'on entendra les sons les plus discordants répondre au salut du prêtre, chaque instrument poussant une note à sa guise, et l'orgue couvrant le tout de rapides gammes chromatiques. On croirait assister à cet accord confus des instruments d'un orchestre qui précède au théâtre le lever du rideau. C'est ainsi que se passent les offices dans la plupart des églises de Belgique, malgré les plaintes des hommes éminents qui se sont donné la mission de régénérer l'art religieux dans ce pays.

A Paris, le vandalisme procède avec plus de formes. Il discipline ses bataillons, et dresse à tête reposée ses plans de campagne. Les ornements ridicules dont on affuble le plain-chant dans de grandes églises, comme Saint-Roch et Saint-Sulpice, sous le nom de *contre-point* ou de *chant sur le livre*, se transmettent fidèlement d'une génération à l'autre dans les maîtrises où l'on forme de jeunes enfants au chant des louanges du Seigneur, en attendant que l'Opéra leur ouvre ses portes. Pendant l'exécu-

tion de cette étrange musique, revenu d'un premier moment de stupéfaction, vous cherchez un lien mélodique dans cette confusion de sons hauts et bas, et vous n'en trouvez pas. Patientez encore quelques instants, et pour peu que cela se prolonge, vous finirez par découvrir dans les replis les plus cachés du tissu harmonique une lente progression de sons inarticulés que font entendre quelques sourdes voix de basse-taille ; cette pesante vocalisation, que votre voix a peine à suivre, et à laquelle votre voix ne pourrait s'unir, c'est le plain-chant que vous avez chanté vingt fois au lutrin de votre village, et que les souvenirs d'une enfance pieuse ont gravé dans votre mémoire. Remarquez encore la tactique savante avec laquelle le vandalisme poursuit ici son œuvre. Il n'y a plus de serpent, souvent même l'ophicléide a disparu : la contre-basse a pris leur place ; et cet instrument, qui de sa nature détache les sons au lieu de les lier, exagéré encore dans cette tendance par une exécution brutale, est la principale cause de la manière saccadée dont on chante le plain-chant dans les églises de Paris. Dans quelques unes, comme à Bonne-Nouvelle (1), on a couronné l'œuvre par l'adjonction du trombone, instrument d'une sonorité qui le rend éminemment propre à la musique de cavalerie, et lui assigne même, en certains cas, une place légitime dans l'orchestre dramatique, mais qui est encore plus antipathique que la contre-basse à l'exécution coulée et doucement vocalisée de la cantilène ecclésiastique.

Je sais bien que l'on commence à sentir les avantages de l'application de l'orgue à l'accompagnement du chant, et qu'un grand nombre d'églises songent à se pourvoir d'instruments destinés à cet usage ; mais cette amélioration si désirable ne deviendra un progrès réel que du moment où elle aura fait disparaître les grossières superfétations que je viens de signaler.

Ce qui précède suffit pour caractériser le vandalisme qui cherche à éteindre dans nos églises les dernières lueurs de l'art musical du moyen-âge, comme il poursuivait tout-à-l'heure ce que cette époque y a déposé d'inspirations réalisées par les arts du dessin. Mais de même qu'à côté de la destruction systématique des monuments il y a le mauvais goût de la restauration, de même en musique, à côté du vandalisme insouciant et ami du

(1) J'ai entendu dans une autre église des faux-bourdons accompagnés par deux contre-basses, deux ophicléides et un trombone.

statu quo, il y a le vandalisme *dilettante*, dont les ravages s'étendent d'autant plus qu'on se convainc davantage de la nécessité de sortir de l'ornière où l'on se voit engagé. De là un malaise général dont les symptômes les plus ordinaires sont un désir sincère d'amélioration, des vues théoriques irréprochables, et, dans la pratique, l'application de principes absolument opposés. C'est ainsi qu'un ecclésiastique amateur, qui ne trouvera rien de mieux à jouer sur l'orgue, en guise d'offertoire, qu'une valse suivie d'un galop, écrira de la meilleure foi du monde les lignes suivantes dans un journal : « Le genre religieux consiste dans la gravité du rhythme, dans la richesse de l'harmonie et surtout dans l'élévation des pensées, des formules neuves et distinguées, des chants nobles et bien sentis, des mélodies tendres et affectueuses comme les sentiments de la piété, graves comme les pensées de la foi, pieuses comme les accents de la prière, pures comme les chants du ciel, etc. (1) » C'est ainsi encore qu'on déplorera avec une douleur sincère la décadence progressive de l'art religieux, qu'on parlera avec convenance des mesures à prendre pour l'arrêter, et qu'on terminera par réclamer pour les églises l'exécution du *Stabat* de Rossini (2) !

La génération précédente avait entendu ces remarquables paroles de J.-J. Rousseau : « Il faut n'avoir, je ne dis pas aucune piété, mais aucun goût, pour préférer dans les églises, la musique au plain-chant (3). » En réduisant cette proposition à des termes tels qu'ils n'impliquent point une exclusion absolue, mais seulement une prudente réserve, il faut convenir qu'on ne saurait dire mieux sur la question qui nous occupe. Chose singulière ! le bon sens qui a dicté cet aveu à Rousseau fait tenir encore tous les jours le même langage aux hommes du monde les plus indifférents à nos doctrines ; les organes de la presse les moins dévoués aux intérêts de l'Église font entendre de justes réclamations à ce sujet : et le plus grand nombre des membres du clergé résiste encore à une réforme dont sa propre dignité, même en l'absence du vœu général, semble lui faire un devoir !

Bien plus, s'il faut en croire les aveux ou les suppositions de quelques personnes, une sorte de tactique pieuse aurait présidé

(1) *L'Aube*, 12 février 1844.
(2) *Gazette du Midi*, 21 janvier 1844.
(3) *Dictionnaire de musique*, v° Motet.

à ces exhibitions de musique théâtrale dans les églises. On espérait que l'indifférent, attiré dans nos temples par l'appât du dilettantisme, y trouverait enfin la grâce de la conversion qui n'attendait qu'une occasion favorable pour s'emparer de lui. Un pareil calcul, s'il a jamais été fait, prouverait bien peu de connaissance de l'esprit du monde dans ceux qui l'ont combiné. D'abord il est permis de se demander si une telle préparation est bien propre à faire goûter les vérités de la religion annoncées dans la chaire, et la beauté intime et mystérieuse de nos saintes cérémonies. Ensuite on ne peut se dissimuler que, dans tout ce qui tient à la discipline ecclésiastique, les hommes du monde n'apportent un jugement dont la sévérité contraste singulièrement avec l'indulgence des personnes consommées dans les habitudes de la piété ; jugement souvent déterminé, il est vrai, par des intentions peu loyales, mais souvent aussi sincère jusque dans ses exagérations. Enfin, si les mondains consentent à venir parfois chercher dans nos églises quelques jouissances d'art, c'est par le même raffinement de sensualité qui leur fait applaudir les effets empruntés à la musique religieuse dans quelques opéras modernes, c'est-à-dire à cause du contraste piquant qui s'établit entre deux ordres d'inspirations opposés et donne par là un nouvel attrait à leurs plaisirs habituels. L'expérience a déjà prononcé contre le système que je combats. Vous n'avez point oublié, Monsieur le Comte, les pieux exercices qui nous rassemblaient, il y a un mois à peine, dans la vaste enceinte de Notre-Dame : vous n'avez point oublié ce *Stabat* chanté par des milliers de voix et l'aspect recueilli de cet auditoire digne des âges de foi. Or, je le demande, les productions de l'art moderne, les plus irréprochables sous le rapport de l'expression religieuse, produiraient-elles des impressions aussi vives et leur attrait serait-il aussi puissant (1) ?

Il est donc plus juste de chercher ailleurs la cause de cette pro-

(1) C'est ici le cas de rappeler l'éclatante confirmation que reçurent les paroles précédemment citées de Rousseau, en 1842, aux funérailles du duc d'Orléans. Il ne manqua pas alors de gens pour réclamer contre l'usage exclusif du plain-chant dans une circonstance aussi solennelle, et pour regretter les chefs-d'œuvre dont cette mesure allait priver le public. Le zèle de ces amateurs alla même plus loin que leur érudition liturgique, à ce point qu'un haut fonctionnaire vanta les beautés du *Credo* de la messe des morts de Cherubini !

tection que les ecclésiastiques semblent accorder à la musique profane. Cette cause est dans l'idée encore confuse et non définie que l'on a généralement de la musique religieuse et dans l'impossibilité où se trouve le clergé de s'éclairer sur ce point par la comparaison. Vivant par la nature même de sa mission en dehors du centre où règne l'art mondain, il n'a pas appris à le reconnaître, afin de l'arrêter sur le seuil de ses temples, lorsque celui-ci ose le franchir; puis l'ennemi, introduit dans la place par la ruse, s'y maintient par la séduction. En outre, le clergé, dévoué aux fonctions si multipliées auxquelles sa faiblesse numérique est encore loin de suffire, n'a pas le temps de se livrer à des études musicales; et si quelques uns de ses membres se laissent aller au goût qui les y entraîne, ils n'ont que le temps de recueillir une science incomplète, plus dangereuse cent fois que l'ignorance absolue.

Une autre circonstance, tout-à-fait indépendante de la volonté du clergé, vient aggraver cet état de choses. Les églises, déshéritées de leurs immenses revenus, réduites à vivre des offrandes des fidèles et des subsides que l'administration civile leur fait payer souvent par plus d'une avanie, n'ont pas le moyen de maintenir l'accessoire musical du culte dans un état de prospérité ni souvent même de dignité satisfaisant. Sans prétendre exclure de nos églises la pompe que le catholicisme autorise, il semble qu'il vaudrait mieux dans cette circonstance préférer une pauvreté glorieuse, amie de la simplicité, à ce luxe indigent qui s'affuble des oripeaux dont l'art profane ne veut plus. C'est pourtant ce dernier parti auquel on s'est arrêté en beaucoup de lieux. Je n'en voudrais pour preuve que la composition des orchestres qui accompagnent la musique chantée dans la plupart des cathédrales.

Le spécimen que j'en vais donner pourra, moyennant quelques variantes, s'appliquer aux autres. Deux clarinettes, un cor, ou même un cornet à pistons, un basson, deux violoncelles, une contre-basse et les ophicléides du chœur, échangeant quel-

Malgré tant de préventions, le service en plain-chant exécuté à Notre-Dame par une masse imposante de voix, produisit tout l'effet que ses ordonnateurs en avaient attendu. Tous les assistants, princes, diplomates, membres des corps politiques, artistes ou savants, déclarèrent qu'aucune musique n'était mieux appropriée à son objet; et cependant on n'avait pas perdu le souvenir des obsèques de Napoléon, auxquelles on avait entendu le *Requiem* de Mozart, exécuté par tout ce que la capitale renferme d'artistes éminents.

quefois leur instrument pour le trombone, telle est la symphonie qui, aux jours solennels, remplacera pendant la plus grande partie de l'office la puissante voix de l'orgue. Vous vous étonnez; vous dites que la base de l'orchestre est le quatuor des instruments à archet; qu'ainsi l'ont entendu tous les maîtres, et qu'un pareil ramassis d'instruments, choisis sans discernement et rassemblés comme par hasard, ne saurait constituer qu'un orchestre de saltimbanques. Il faut vous résigner à entendre défigurer par ce prétendu orchestre quelque composition classique qu'on aura mutilée pour la réduire à sa taille. Ce que le compositeur avait confié au timbre pur et délicat du violon est rendu par les sons aigres et criards de la clarinette; le trait qu'il avait placé dans le demi-jour du basson apparaît dans l'éclat lourd et empâté de l'ophicléide ou du trombone; en un mot, les principes les plus vulgaires de l'instrumentation sont ridiculement mis en oubli. Quant à l'accord de tous ces instruments, il est tel qu'il faut souvent un véritable courage ou une complète insensibilité pour rester à l'église. La partie vocale est digne de cet accompagnement. Les grosses voix des chantres, rebelles à la mesure, quand elles ne le sont pas à l'intonation, s'unissent au timbre sur-aigu d'une douzaine d'enfants, à peine dégrossis sous le rapport de l'éducation musicale. Entre ces deux extrémités de l'échelle vocale, on distinguera avec un peu d'attention deux ou trois voix de ténor, qui, condamnés par l'âge ou le défaut de talent à s'offrir au rabais, viennent à certains jours accroître à leur façon la solennité des offices.

C'est là un tableau plus ou moins exact, suivant les lieux, et sauf toutes exceptions, de l'état de la musique religieuse en province. Dans quelques grandes paroisses de la capitale les mieux pourvues en revenus, on peut, grâce aux artistes des théâtres, offrir au monde élégant des jouissances plus dignes de lui. Les solos à roulades, les chants passionnés, ces chutes de voix qui hier encore provoquaient vos applaudissements, peut-être même le chanteur à la mode qui en était l'objet, viendront apporter au sanctuaire un tribut que l'on considère probablement comme utile à la religion. En effet, ceux qui trouvent d'ordinaire l'office trop long, entourés cette fois de séductions qui leur font complétement oublier le lieu où ils se trouvent, et ce qu'ils sont

venus y faire, l'ont supporté jusqu'au bout sans ennui, bien qu'il ait été allongé de moitié pour le moins.

Ce n'est pas à dire que, dans ces églises, la musique, pour être en désaccord avec les convenances liturgiques, en soit pour cela meilleure. Excepté dans les circonstances extraordinaires dont je viens de parler, elle est d'une médiocrité que rend encore plus insupportable l'éclat de mauvais goût avec laquelle elle se produit. Qui n'a entendu ces messes et ces saluts criés à tue-tête, d'une manière saccadée, avec un accompagnement d'instruments bruyants au milieu duquel les voix réussissent à peine à se faire entendre ? Vous avez déjà nommé Saint-Roch et ses *Domine salvum* en forme de pas redoublé, variés avec une fécondité déplorable, qui ne leur laisse de commun entre eux que la trivialité et le mauvais goût. Car le vandalisme n'outrage pas seulement le sentiment religieux ; sa cause est tellement liée à celle de la mauvaise musique, qu'il défigure même, par une exécution barbare, les chefs-d'œuvre dont il lui prend parfois fantaisie de s'emparer.

Cette fantaisie, du reste, il faut l'avouer, lui vient assez rarement. La spéculation, sa fidèle auxiliaire, ne le laisse pas manquer de ces compositions prétendues religieuses qui, trouvant le moyen de se présenter sous d'illustres patronages, propagent les traditions du mauvais goût parmi le clergé. Aussi est-il peu d'églises qui n'éprouvent plus ou moins les atteintes de ce fléau, et, à cet égard, combien de témoignages ne pourrais-je pas invoquer !

Qui n'a entendu dans nos églises ces messes et ces motets que l'on croirait empruntés au répertoire des concerts Musard, et qui sont pourtant composés expressément sur les paroles sacrées par des artistes aimés du clergé, souvent même par des ecclésiastiques ? Je ne les nommerai point, car je respecte toutes les intentions droites, alors même qu'elles ne sont pas selon la science ; mais je ne puis m'empêcher de signaler leurs œuvres, parce que, protégées devant l'opinion par le caractère même de leurs auteurs, elles exercent sur le goût des personnes pieuses une influence qui est hors de toute proportion avec leur valeur propre. M'accusera-t-on d'exagération si j'appelle *scandaleux* un système de composition qui consiste à faire chanter le *Regina cœli* sur un *tempo di polacca*, et l'*O salutaris* sur un air digne du

sergent brave et galant de l'Opéra-Comique, avec caisse roulante obligée (1)? Et quand de pareils faits se produisent au milieu des plus grandes solennités de l'Église, faudra-t-il souffrir en silence ces outrages infligés, innocemment, je le veux bien, à la piété publique et à l'enthousiasme que fait naître chez les plus indifférents l'aspect des pompes sublimes de notre culte?

Me sera-t-il interdit de réclamer contre l'usage si commun des morceaux de musique empruntés à l'Opéra? Pour n'en citer qu'un exemple, qui pourrait compter tous les motets ou cantiques que l'on a arrangés sur le fameux air de danse *O cara armonia*, de *la Flûte enchantée* de Mozart? Il n'y a pas jusqu'aux mélodies les plus opposées au caractère religieux que l'on n'ait forcées de louer Dieu, à ce point qu'on a entendu chanter dans une cathédrale le *Chœur des buveurs* de *Robert-le-Diable* (2).

(1) Afin qu'on ne m'accuse pas d'exagération, je place ici un souvenir fidèle de ce morceau, tel que je l'ai entendu dans une grande solennité ecclésiastique, où il formait un singulier contraste avec la bonne volonté d'une population avide des émotions dont les pompes liturgiques sont la source.

Allegretto.

CHANT: O sa - lu - ta - ris Hos - ti - a, Quæ

TAMBOURIN.

cœ - li pan - dis os - ti - um, Bel- la pre-munt hos- ti - li - a, pre-

- munt hos - ti - li - a. Da ro - bur fer au- etc.

Procédés de Tantenstein et Cordel. 90, rue de la Harpe.

ORCHESTRE.

(2) Nous avons entendu M. Lefébure-Wély, organiste de Saint-Roch, exécuter une fantaisie sur des motifs de *Robert-le-Diable*.

Voilà pour la musique vocale. La musique instrumentale, plus libre encore dans ses allures, n'est pas restée en arrière. Ce sont d'abord les organistes qui paraissent avoir étudié leur art à l'école des arrangeurs de quadrilles. Ici, Monsieur le Comte, je suis heureux de pouvoir m'appuyer sur vos propres paroles. « Si c'est un crime, écriviez-vous en 1838, d'offenser les yeux par des constructions baroques et ridicules, c'en est un assurément que d'outrager des oreilles raisonnables par une prétendne musique religieuse qui excite dans l'âme tout ce qu'on voudra, excepté des sentiments religieux, et d'employer à cette profanation le roi des instruments, l'*organe* intime et mystérieux des harmonies chrétiennes. Or, dans toute la France, et spécialement à Paris, les organistes se rendent coupables de ce crime..... Leur but semble être de montrer que l'orgue, sous des mains habiles comme les leurs, peut rivaliser avec le piano de la demoiselle du coin ou avec la musique du régiment qu'on entend passer dans la rue. Quelquefois ils descendent plus bas, et le jour de Pâques de cette année 1838, on a entendu au salut de Saint-Étienne-du-Mont un air fort connu des buveurs, dont les premières paroles sont :

Mes amis, quand je bois,
Je suis plus heureux qu'un roi (1). »

Il n'y a pas lieu de croire que le clergé de Saint-Étienne ait demandé ni même vu avec plaisir cette étrange disparate. Mais s'il y a des curés qui gémissent des mauvaises tendances de leur organiste, il y en a aussi qui, parfaitement étrangers à la différence des styles en musique, s'imaginent que la joie d'une âme chrétienne en paix avec Dieu et avec elle-même n'a pas d'autres accents que la gaieté grossière et sensuelle des amateurs de ce monde. On m'a cité un curé qui, tous les ans, à la fête patronale de son église, faisait jouer l'*ouverture du Jeune Henri*; le souffleur était chargé de tirer le coup de pistolet. Un autre se contentait de l'*ouverture du Calife de Bagdad*, dont il admirait le style profondément religieux, et qu'il faisait exécuter aux grandes solennités par son organiste, vieux comédien en retraite et réconcilié avec l'Église. J'en sais un qui donna l'ordre à son orga-

(1) *Du Vandalisme*, etc.

niste de jouer, le jour de Pâques, pour offertoire, la valse de *Rosita*, en lui recommandant surtout de *la jouer dans le mouvement*. Un autre enfin aime passionnément *la polka* : car *il faut*, dit-il, *quelque chose de gai et qui fasse danser*. Pour beaucoup de gens, en effet, la musique instrumentale n'a pas d'autre objet; et ce préjugé a régné si longtemps, que jusqu'au milieu du XVIIe siècle tous les joueurs d'instrument, y compris les organistes, ne pouvaient exercer leur profession sans un brevet de maître à danser.

La plupart des organistes ne sont que trop dociles à de pareilles inspirations. Quelques uns néanmoins font exception, et ils sont assurément bien dignes d'éloges. Car il faut un véritable courage pour affronter la terrible qualification de *savant* ou d'*ennuyeux*, quand il serait si facile de se faire applaudir en servant à son public quelques bribes des opéras à la mode ou en imitant le tonnerre et la grêle, comme le pratique M. l'organiste de Saint-Denis, au moyen d'une machine qu'il vient de faire adapter à son orgue.

Mais l'orgue ne suffit pas à tant de profanations; les instruments qu'on y ajoute en quelques églises le secondent merveilleusement dans cette tâche. Vous m'avez raconté, Monsieur le Comte, l'étonnement que vous fit éprouver en Espagne l'accord des violons sur les réponses du chœur à la messe et dans les autres parties de l'office. Cet usage de joindre à l'orgue quelques misérables lambeaux d'orchestre est, à ce qu'il paraît, fortement enraciné dans les mœurs du royaume catholique; car vous l'avez retrouvé dans les lieux autrefois soumis à la domination espagnole, la Belgique, la Flandre et même la Franche-Comté. On pouvait entendre dans la cathédrale de Besançon le *Dominus vobiscum* répondu par un coup de grosse caisse, et aujourd'hui, encore, dans les diverses églises de cette ville, l'orgue accompagne fréquemment des solos de violon ou de cornet à pistons. Cet usage s'est répandu ailleurs, et j'ai entendu parler d'un organiste qui jouait de ce dernier instrument en s'accompagnant lui-même avec les pédales de son orgue.

Du cornet à pistons à la musique d'harmonie, la transition est toute naturelle. Bien qu'en plusieurs petits séminaires on cultive ce genre de musique, préférablement au chant choral, il n'est pas encore venu à ma connaissance qu'on songe à former

pour chaque église un corps d'instruments à vent. En attendant, on s'empresse de profiter, toutes les fois que l'occasion s'en présente, du concours des réunions d'amateurs, lorsqu'il arrive à ceux-ci de préférer pour leurs exercices l'enceinte de nos églises à tout autre lieu public. Les morceaux qu'ils exécutent sont ceux qui forment le répertoire de tous les orchestres militaires, c'est-à-dire des lambeaux d'opéras défigurés par une instrumentation pour laquelle ils n'ont point été écrits. C'est ainsi qu'on a vu, il y a quelques années, dans une antique cathédrale, les prédications du carême régulièrement précédées de l'exécution de morceaux tels que l'ouverture du *Pirate*, ou celle de *la Muette de Portici;* il s'en est même peu fallu qu'on ne jouât les quadrilles de Musard. C'est ainsi encore que, dans certaines villes, les Sociétés d'harmonie solennisent la fête de sainte Cécile, ainsi qu'on l'a vu, il y a deux ans, à Valenciennes : le morceau exécuté en cette circonstance, pour l'élévation, et qui ne dura pas moins d'une demi-heure, se composait de variations sur un thème de Rossini.

C'est ainsi que beaucoup de membres du clergé, s'imaginant que l'éclat est bon de quelque part qu'il vienne, quand il s'agit d'accroître la splendeur du culte, font appel à toute espèce de musique et accueillent les caprices les plus bizarres du dilettantisme. On en peut avoir de bonnes nouvelles dans les environs de Paris où se donnent les rendez-vous du grand monde. Là, les amateurs qui ressentent parfois au milieu de leur vie élégante et désœuvrée les atteintes de cette *religiosité* que les romans du jour ont mise à la mode, ne manquent guère l'occasion de faire de la *musique religieuse* aux dépens de la liturgie catholique. De là ces messes dont l'annonce passe des confidences de salon dans les journaux ; de là ces concerts, dont les églises servent de théâtre, souvent hors de tout propos, comme, par exemple, lorsqu'on a exécuté le *Stabat* de Rossini, le jour de l'Assomption. Il serait trop facile et aussi trop insipide d'entasser de semblables faits.

Aussi, Monsieur le Comte, me garderai-je d'abuser plus longtemps de votre patience ; j'aime mieux terminer par une réflexion qui se présente à mon esprit. D'où vient que des personnes initiées aux secrets de la prière, un clergé qui comprend la dignité de son ministère, se font les témoins complaisants ou seulement indif-

férents de pareils abus? C'est que les penchants sensuels, qui subsistent encore au fond de l'homme régénéré, trouvent toujours en lui quelque place où ils puissent se donner satisfaction à l'abri des avertissements de la conscience. Les jouissances que l'art procure se prêtent parfaitement à cette capitulation tacite; car si la doctrine déraisonnable et antichrétienne de *l'art pour l'art* rencontre encore des contradicteurs en théorie, on ne peut se dissimuler qu'elle est enracinée dans les mœurs et qu'elle sert de base à presque tous les jugements qué l'on entend prononcer dans le monde. Lorsqu'on a perdu le discernement des caractères moraux et sociaux de la musique, qui tenait une si grande place dans les idées de l'antiquité, y a-t-il rien qui doive étonner dans des méprises du genre de celles que j'ai signalées? Je dirai ailleurs ce que l'Eglise a fait pour les prévenir; mais je ne puis m'empêcher d'indiquer ici une cause qui a dû les rendre plus communes dans ces derniers temps : c'est la tendance bien marquée, quoique assez peu définie, d'une certaine école théologique à attribuer tout à l'esprit, et presque rien aux sens et à l'imagination dans les actes de la piété. L'importance des signes et des symboles étant ainsi méconnue, cette partie du culte extérieur a cessé d'être surveillée directement par le clergé, et celui-ci n'a plus même songé à entretenir chez lui les connaissances positives qui devaient lui servir dans l'accomplissement de cette tâche. Aussi l'art, abandonné à lui-même, est retombé dans le sensualisme d'où l'inspiration chrétienne l'avait tiré, et son rôle dans la liturgie, au lieu d'être un objet d'édification, n'est plus qu'une cause de dégoût et de scandale. Triste fruit de cette vaine exaltation de l'esprit qui méconnaît la double nature de l'homme dans ses rapports avec Dieu!

C'est une des gloires de notre siècle d'avoir protesté contre ces fatales théories, et d'avoir proclamé l'importance des études de l'art chrétien. Personne n'a acquis plus de droit sous ce rapport à la reconnaissance de l'Église que l'éloquent défenseur de toutes ses libertés. Car c'est aussi une des libertés de l'Eglise que la faculté de se choisir une forme d'art qui lui soit propre, sur laquelle le monde ne puisse rien entreprendre; et vous savez, Monsieur le Comte, si les représentants officiels de l'art en France sont disposés à l'en laisser jouir. Heureusement les tendances de restauration qui se manifestent en matière monumentale ne pour-

ront rencontrer les mêmes obstacles extérieurs et administratifs quand on voudra les appliquer à la musique religieuse. Espérons donc que le clergé, qui est entré si franchement dans la voie du progrès archéologique, comprendra bientôt qu'il y a dans nos temples autre chose que des pierres à conserver, et que leurs voûtes abritent un autre enseignement que celui des sculptures et des vitraux, enseignement non moins populaire et lié plus étroitement au culte public et aux actes du ministère sacerdotal.

Je suis avec un profond respect, Monsieur le Comte,

Votre très humble et très obéissant serviteur,

STÉPHEN MORELOT.

Paris, 15 avril 1845.

SOUVENIRS DE VOYAGE.

ALLEMAGNE.

On annonça, il y a quelques années, qu'un spirituel et célèbre touriste venait de découvrir la Méditeranée ; cette nouvelle faillit, on doit s'en souvenir, mettre le monde savant en émoi; MM. Letronne, Dureau de la Malle, le *Journal des savants*, l'Académie des inscriptions, prirent leurs lunettes pour relire cette étrange assertion; peu s'en fallut que nous n'eussions à ce sujet des dissertations, des mémoires, des disputes; Dieu merci tout se termina par un éclat de rire général. Tous les voyageurs croient ainsi aborder sur des rivages inconnus, et chacun, se plaçant à un point de vue particulier, avec des connaissances spéciales, voit ce que d'autres n'ont pas aperçu, découvre ce qu'ils n'ont pas remarqué. Sans doute, il en était de même pour M. Alexandre Dumas ; et pour moi, en visitant l'Allemagne en y étudiant l'état de la musique, son influence sur les mœurs, le rôle qu'elle joue dans le culte religieux, dans la vie privée, dans les fêtes publiques, j'ai vraiment vu se dérouler devant mes yeux un tableau que je n'avais trouvé nulle part et dont aucun récit ne m'avait donné une idée exacte. C'est ce tableau que je vais essayer de retracer à mes lecteurs, en leur communiquant les observations utiles, les remarques curieuses que j'ai apportées de ce pays.

Je ferai grâce des détails minutieux de mon itinéraire. La *Schnellpost*, genre de transport inventé pour former le caractère des Allemands et exercer cette patience qui est une de leurs qualités distinctives, l'*Eisenbahn* ou chemin de fer, dont la rapidité constraste tant avec la lenteur des autres modes de communication entre les villes, m'ont conduit successivement à Cologne, Hagen, Minden, Hanovre, Brunsweig, Magde-

bourg, Berlin, Halle, Leipzig, Francfort, etc. Je devais aller à Vienne, à Munich, à Prague, lorsque mon voyage fut interrompu par la terrible nouvelle de l'incendie de l'orgue de Saint-Eustache, construit par mes soins, sous ma direction, élevé dans la paroisse que j'avais servie avec prédilection pendant dix ans, où j'avais pu faire entendre les premiers essais d'une amélioration du chant dans les paroisses, amélioration devenue générale sans que personne à Paris paraisse se souvenir que l'exemple en fut donné par Saint-Eustache.

Je n'ai eu à courir aucun danger, je n'ai pas eu la moindre aventure extraordinaire et je n'ai fait aucune rencontre singulière. Les voyageurs d'autrefois avaient pour leurs lecteurs des voleurs de grand chemin, des loups ou des ours dans les montagnes; leurs récits étaient semés d'incidents dramatiques; aujourd'hui, les voleurs ont disparu, il ne reste que les maîtres d'hôtels, qui au fond exercent la même profession; le nom est changé, et les manières d'être aussi, ce qui est pour beaucoup dans l'appréciation des actions humaines. Les maîtres d'hôtels d'Allemagne peuvent impunément mettre les voyageurs dans l'état où Apollon mit l'infortuné Marsyas; ils s'y prennent si poliment qu'on est encore obligé de les remercier, comme j'ai fait à ce gracieux maître de l'hôtel de Bavière à Leipzig et à ses confrères de Berlin, Francfort, etc.

A défaut d'aventures de voyages, je pourrais m'essayer dans le style descriptif; mais il faudrait un pinceau plus exercé pour peindre les merveilles des arts, les prodiges de la nature que j'ai trouvés à chaque pas dans cette terre classique du romantisme, c'est-à-dire de la rêverie, de la mélancolie, du surnaturel et des beautés pittoresques. A présent, grâce aux chemins de fer et aux bateaux à vapeur, tout le monde a vu ou verra la cathédrale de Cologne, mais peu de gens l'ont vue comme moi le 1er décembre, revêtue de son costume d'hiver, bordée d'hermine, dont la blancheur éclatante contrastait avec sa grande robe noircie par le temps. On aurait pensé au premier abord qu'il avait fallu de longues années, un grand nombre d'artistes pour achever cette sorte de décoration funèbre qui paraissait exiger tant d'art et de délicatesse. Une nuit cependant avait suffi à cet étonnant travail. D'innombrables et légers flocons de neige, d'un éclat éblouissant, étaient venus se poser avec intelligence sur la vieille cathé-

drale et la couvrir comme d'un vaste manteau blanc ; le lendemain, les rayons du soleil avaient artistement découpé cet immense linceul, pour n'en laisser subsister que des bordures et des moulures élégantes, qui donnaient à l'extérieur de cette magnifique église un aspect vraiment extraordinaire. L'âme est attristée à la pensée que cet admirable édifice n'est pas le symbole d'un même Dieu et d'une même foi pour toute l'Allemagne. S'il a suffi aux Israélites de fixer le serpent érigé par Moïse au milieu du désert pour ne pas mourir, comment n'a-t-il pas suffi aux populations allemandes de lever les yeux vers leur belle cathédrale pour demeurer fidèles à la foi de leurs ancêtres? Cependant, chose étrange, le protestantisme, qui croyait empêcher l'achèvement de Saint-Pierre de Rome et terminer pour son compte la cathédrale de Cologne, n'a pu ni s'emparer de celle-ci ni renverser les murailles de la basilique éternelle.

J'oublie le but de mon voyage, et mes lecteurs me pardonneront de l'oublier quelquefois pour leur raconter mes impressions; mais comme je suis allé en Allemagne pour y étudier l'état de la musique, c'est de cela que je dois parler.

On croit généralement en France, et on répète à tout propos, que les Allemands naissent musiciens; que la faculté de goûter les effets de la musique est innée en eux, à tel point qu'ils savent en quelque sorte cet art sans l'apprendre; qu'ils adaptent naturellement et sans étude une basse sous un chant; qu'ils ont, en un mot, le sentiment de la mélodie, de l'harmonie, du rhythme, à un degré beaucoup plus élevé que les autres nations. Rien n'est plus faux que cette assertion. La vulgarisation de la musique, en Allemagne, est produite par l'éducation, par l'enseignement général de cet art à tous les citoyens et dès la plus tendre enfance; mais, loin d'avoir des dispositions innées pour la musique, je suis convaincu que les populations germaniques ont moins naturellement le goût du chant que les nations du midi de l'Europe, et que les progrès qu'elles ont faits dans la science de la musique leur ont coûté plus de labeur et d'efforts qu'il n'en faudrait pour obtenir en France, en Italie, en Espagne, les mêmes résultats.

La renommée musicale de l'Allemagne ne remonte pas très haut dans l'histoire. Au xve siècle, c'était de la Belgique et de la France que sortaient les artistes illustres; et je crois qu'il faut

attribuer au hasard, que quelqu'un appelle le caprice de la Providence, le développement subit du goût musical chez les Allemands.

Luther était musicien; les premiers chorals qu'il composa étaient dignes de la popularité dont ils jouirent dès l'origine et qu'ils ont conservée. La pénétration du réformateur lui fit comprendre que le succès de ses chorals était un moyen puissant d'étendre ses doctrines, et il ne négligea rien pour recommander l'étude du chant, qui devait rendre plus facile l'exécution de ses créations musicales. Dès ce moment, les progrès de la musique suivirent ceux du protestantisme; et plus tard, entraînés par l'exemple, les catholiques abandonnèrent leur ancien chant pour faire, dans leurs offices, l'emploi du système imaginé par Luther, qui règne aujourd'hui dans toute l'Allemagne, et que nous caractériserons plus tard.

C'est donc par l'enseignement général du chant religieux institué par Luther que le goût musical s'est développé en Allemagne.

Cet enseignement est actuellement organisé de la manière suivante en Prusse.

Pour être instituteur dans une commune, il faut pouvoir remplir les fonctions de directeur du chant choral et d'organiste. Les jeunes gens qui se destinent à cette profession doivent passer un certain temps dans les écoles spéciales de musique religieuse instituée par le gouvernement, sous le titre d'*Institut fur kirchenmusik*.

L'école de Berlin est dirigée par M. Bach, organiste du temple de Sainte-Marie, auquel sont adjoints comme professeurs MM. Grelle, organiste du Dôme, et Kelitzelg, professeur de piano. Le directeur de cette école a 3,200 fr. d'honoraires, les autres professeurs ont 900 fr. chacun.

On compte, en Prusse, vingt-six écoles normales.

Tous les élèves qui y sont admis s'adonnent, sans exception aucune, à l'étude de l'orgue, et ne sont reçus dans les communes qu'à la condition de jouer cet instrument. On peut pressentir l'avantage qui résulte pour les instituteurs eux-mêmes de ce talent spécial qu'on les oblige d'acquérir; ils peuvent par là améliorer considérablement leur position, et prétendre, s'ils ont du talent, à un poste assez important. Il n'est pas rare de voir, dans

de petites villes d'Allemagne, un instituteur augmenter son revenu de 4 à 500 francs qui forment les honoraires d'organiste, directeur du chant, etc. Dès lors cette position, étant honorablement rétribuée, est recherchée par des fils de bonne famille, ce qui est fort rare en France.

Depuis plusieurs années, on adresse des pétitions à nos députés pour les prier d'améliorer le sort des instituteurs, qui est vraiment bien digne d'intérêt. D'un autre côté, les instituteurs actuels sortant, en général, des plus basses classes de la société, donnent souvent lieu à des reproches fondés sous le rapport de l'éducation ou de la moralité. De là ces conflits déplorables entre l'autorité civile et le curé, à propos d'un instituteur.

En Allemagne, ces conflits sont beaucoup plus rares, et la position des instituteurs est bien meilleure; et si, en France, le ministre de l'instruction publique voulait imposer, dans toutes les écoles normales, l'étude de l'orgue, il améliorerait, par cette seule mesure, le sort des instituteurs, et rendrait un réel service à l'art et à la religion.

Dans l'école de M. le professeur Bach à Berlin, il y a une grande salle dans laquelle est un orgue à deux claviers avec pédale séparée; c'est là que les élèves viennent s'exercer, non pas à improviser, comme on fait en France, mais à jouer de bonne musique écrite et composée pour l'orgue par Rink, Fischer, Ad. Hesse, Schneider, etc., et surtout à faire une étude spéciale de la pédale, dont ils se servent, en général, avec une grande habileté.

La bibliothèque de cet *Institut* contient en outre les ouvrages de Bach, Hændel, Pachelbel, et plusieurs manuscrits très précieux qui sont mis à la disposition des élèves pour leurs études. Enfin rien n'est négligé pour donner aux instituteurs une instruction solide, un goût pur, un jugement sain. S'il se trouve parmi ces jeunes gens une intelligence d'élite, un talent hors ligne, celui qui est doué de ces avantages abandonne ordinairement la profession d'instituteur pour s'adonner exclusivement à l'art musical : aussi les artistes allemands joignent-ils toujours à une habileté reconnue une éducation très soignée. Ils ne se sont pas bornés à devenir des virtuoses; ils ont encore cultivé les lettres, et font à la fois les délices de la société par leur talent comme ils en sont l'ornement par leur esprit.

Telle est l'organisation si simple de l'enseignement musical

en Allemagne ; elle y a produit des fruits merveilleux. Depuis un siècle et demi les plus grands maîtres de l'art sont sortis de cette terre si bien travaillée ; Bach, Hændel, Gluck, Hasse, Mozart, Haydn, Beethoven, Weber, Mendelssohn, Hummel, Spohr, Meyerbeer, Schubert, toutes ces gloires de l'art moderne ont vu le jour dans ce pays, et y ont joui des bienfaits du système d'enseignement que nous venons de faire connaître.

Il est hors de doute que l'emploi des mêmes moyens produirait en France les mêmes résultats, et il est également certain que la mise à exécution de ce système coûterait peu d'efforts et peu d'argent. Il suffirait que le gouvernement ajoutât au budget des écoles normales un secours pour l'acquisition d'un orgue, et le traitement d'un professeur pour enseigner cet instrument. Tout cela d'ailleurs se pratique déjà en France dans les écoles normales de Strasbourg et de Colmar, et il est sorti de ces écoles un nombre considérable d'organistes qui exercent cette profession unie à celle d'instituteurs dans les communes de l'Alsace.

En sortant de chez M. le professeur Bach et de son institut, où j'avais fait les réflexions qu'on vient de lire, on me conduisit à l'église de Saint-Nicolas, où M. Haupt, organiste du plus grand mérite, voulut bien exécuter en ma présence diverses pièces d'orgue. J'avais entendu à Paris mon célèbre ami, Ad. Hesse, organiste de Breslau ; j'ai entendu depuis diverses orgues et organistes de l'Allemagne, et maintenant j'ai une opinion arrêtée sur le style et le genre des organistes allemands. Je vais faire connaître et motiver cette opinion. Je rends pleine justice au talent incontestable des organistes allemands de l'école de Séb. Bach ; je n'hésite pas à avouer qu'ils sont infiniment au-dessus des artistes français en général par l'habileté d'exécution et la science musicale ; mais, cependant, je ne crois pas qu'ils aient atteint la perfection, et je suis convaincu que leur style et leur école ne conviennent ni à l'instrument ni au culte catholique. L'école d'orgue allemande n'admet que le *style lié*, c'est-à-dire celui où les parties s'unissent et s'enchaînent sans interruption ; ce style lié n'est, en effet, possible que sur l'orgue, où la prolongation indéfinie du son permet de l'employer, tandis que sur les autres instruments à clavier, le son expirant presque aussitôt qu'il est produit, il a été nécessaire de répéter les notes, de disposer les parties d'une autre manière.

On n'a guère commencé à écrire de la musique spéciale pour l'orgue et le clavecin ou épinette avant le XVIe siècle. Jusqu'au XVIIIe siècle la musique d'orgue et celle des autres intruments à clavier était écrite dans un même style, qui était le style lié et fugué. Plus tard, le clavecin s'affranchit peu à peu de l'imitation servile de l'orgue et se créa un genre à part. Couperin, Rameau, Bach, Hændel, dans leurs pièces de clavecin, sont encore si voisins du style de l'orgue, que leurs compositions peuvent en général s'exécuter sur cet instrument. Mais à dater d'Emmanuel Bach, et surtout de Clementi, et depuis l'invention du piano, les compositions pour clavecin, piano ou orgue se sont de plus en plus séparées de genre, de style et d'effets, et il y a aujourd'hui entre une pièce d'orgue de Hesse et un morceau de Thalberg pour le piano une différence complète dans l'emploi du style, la disposition des parties, la nature des effets, différence qui, comme nous l'avons dit, n'existait pas entre les compositions des organistes et celles des clavecinistes du XVIIe siècle. En France, l'orgue a suivi de loin les progrès du piano, au lieu de conserver un cachet spécial. De là est venu l'abandon complet du *style lié*, pour le remplacer par les accords ou notes répétés, batteries, arpéges, déplacement rapide des mains, tous effets propres à la musique moderne pour le piano. En Allemagne, on n'a pas fait un pas depuis Séb. Bach ; les compositions d'Adolphe Hesse, de Rink, appartiennent toujours au style lié et fugué dont Bach faisait exclusivement usage dans ses œuvres pour l'orgue. Il est même certain que dans les compositions de Séb. Bach, il y a plus de liberté, moins de contrainte, sous le rapport de l'emploi du style lié qu'on n'en remarque dans les ouvrages des auteurs allemands modernes pour l'orgue.

Cependant, d'un côté l'orgue s'est beaucoup perfectionné et enrichi de jeux et d'effets nouveaux dont les organistes allemands actuels paraissent faire peu de cas, et qui, suivant nous, ont une grande importance.

Ainsi, pour résumer mon opinion, je dirai que si les organistes français se sont trop écartés du style lié, les organistes allemands, en revanche, s'y sont trop servilement astreints ; qu'il y a sous le rapport purement instrumental un parti plus complet, des effets plus variés, des ressources plus grandes à tirer de l'orgue qu'on ne le fait en Allemagne ; mais que les artistes fran-

çais doivent rejeter en grande partie le genre et le style du piano, dont ils font un abus si condamnable. J'espère que l'avenir donnera un homme de génie qui viendra créer un genre nouveau pour l'orgue. Riche d'études et d'observations, réunissant à la fois la science de Hændel, l'originalité de Bach, empruntant à tous les auteurs et à toutes les écoles ce qu'ils peuvent fournir à l'orgue, nourri des œuvres de Palestrina, Marcello, Haydn, Beethoven, connaissant à fond les ressources de l'instrument, coordonnant avec goût et avec sagesse le passé et le présent, ce génie que j'attends saura dans ses ouvrages être grave sans ennui, savant sans pédantisme, gracieux et varié sans légèreté et sans licence.

Mais ces réflexions ne s'appliquent qu'au parti qu'on peut tirer de l'instrument, aux ressources qu'il présente; il reste à déterminer les lois du style à adopter dans la musique religieuse, les différences qui doivent exister entre ce style et celui de la musique dramatique. Sur ce point le protestant et le catholique se sépareront d'opinion et de jugement. Le protestanisme n'a guère admis l'orgue dans les temples que comme accompagnement du chant; par extension, les organistes habiles ont ajouté des préludes et postludes, qui ne sont le plus souvent que des variations sur le choral qu'on vient d'exécuter. Le culte protestant est, comme on sait, dénué de toute poésie, de toute forme; il n'agit pas sur les sens, et ne s'adresse qu'à l'intelligence. Le culte catholique au contraire est entouré d'une pompe grandiose, d'un éclat magnifique, d'une poésie admirable : le prêtre est revêtu d'ornements splendides, les églises sont décorées avec luxe, on y brûle les plus doux parfums, l'autel est couvert de linges du plus fin lin, les vases sacrés sont du métal le plus précieux, des cloches sonores, des voix puissantes, des orgues majestueuses unissent leurs accents pour célébrer les louanges de Dieu. Le catholique croit à la présence de Dieu sur l'autel, et cette croyance dirige dans le temple toutes ses actions; il s'agenouille, se prosterne, se lève; il accompagne le signe du salut ou le corps du Sauveur, soit que l'église aille bénir les campagnes ou qu'elle aille porter à un moribond les dernières consolations.

Le protestant entre dans l'église, s'assied, chante, médite, écoute un sermon et s'en va. Voilà tout son culte.

On conçoit que la magnificence du culte catholique et la sé-

cheresse du culte protestant doivent agir bien diversement sur l'imagination et inspirer différemment les artistes qui se livrent à la musique sacrée.

Nous croyons même que dès le plus jeune âge l'effet produit par le culte extérieur doit contribuer à développer le sens poétique, et comme la musique est la poésie par excellence, c'est dans le catholicisme qu'il en faudra chercher la plus haute expression. Eh bien, chose remarquable, tous les grands maîtres de l'Allemagne, tous ceux du moins qui se distinguent par la richesse de l'imagination, étaient catholiques; il suffit de nommer Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Schubert. Si on répond que Bach était protestant, je dirai que précisément son génie s'est plutôt tourné vers la science, vers les recherches de l'esprit, l'aridité du style fugué, que vers le champ libre et vaste des idées poétiques.

Ainsi, le style adopté pour l'orgue dans le culte protestant, style dont les œuvres de Bach, Rink, Ad. Hesse, offrent de si remarquables exemples, ne convient pas, selon nous, au culte catholique; pas plus que, suivant nos remarques précédentes, il ne convient parfaitement à l'instrument sous le rapport de ses effets et de ses ressources. Ce qu'il faut conclure de tout ceci, c'est que le vrai style de l'orgue n'existe pas. En Allemagne, il est grave jusqu'à la monotonie, sérieux jusqu'à la sécheresse, savant jusqu'au pédantisme; en France et ailleurs, il est léger jusqu'à l'inconvenance, animé jusqu'à la passion, facile jusqu'à la niaiserie; on est forcé d'en venir à conseiller ce juste milieu qui est la loi des sages. *In medio stat virtus.*

Sous le rapport de l'habileté d'exécution, surtout sur les pédales, les artistes allemands sont d'une supériorité inouïe sur les organistes de toutes les autres contrées. MM. Hesse, organiste à Breslau, Thiele, Bach, Grelle, à Berlin, Werner à Hambourg, Ritter à Merseburg, Fr. Schneider à Dessau, Wil. Schneider, à Dresde, Simon Sechter à Vienne, Mendelssohn et beaucoup d'autres sont des virtuoses de première ordre; mais je ne crois pas qu'on puisse, en fait de difficulté vaincue, surpasser M. Haupt, que j'ai entendu exécuter des variations sur un choral par Thiele. Qu'on imagine le chant du choral dans la partie intermédiaire, comme enchâssé au milieu d'arpéges rapides, à peu près comme la Prière de Moïse arrangée par Thalberg, et pen-

dant que ces accords multipliés se succèdent, se développent, s'épanouissent en modulations savantes, les deux pieds de l'organiste exécutent une basse obligée en doubles croches d'un mouvement très rapide et d'une belle ordonnance. J'avais déjà entendu en 1830 Mendelssohn produire cet effet sur l'orgue, et bien avant que l'étoile de Thalberg n'eût brillé à l'horizon : cependant Thalberg est regardé comme l'inventeur de cet effet nouveau. *Sic vos non vobis.*

En France, l'usage veut que les organistes soient improvisateurs. Il faut avoir du génie à la minute et l'éparpiller dans cinquante morceaux différents qui composent le service de l'orgue pendant l'office. Au contraire, en Allemagne, les organistes se livrent rarement à la composition spontanée ; ils étudient patiemment un certain nombre de pièces d'orgues qu'ils adaptent ensuite aux besoins du service. Il serait à désirer que le clergé de France obligeât les organistes à emprunter à l'Allemagne cette excellente coutume, d'exécuter pendant les offices de bonne musique écrite. Il est vrai que l'improvisation a ses avantages, qui sont de mieux convenir aux effets spéciaux de chaque instrument, de favoriser le développement de l'inspiration ; mais où sont les improvisateurs qui aient un talent assez réel, des idées assez fécondes, une pratique assez sûre, un goût assez exercé, pour intéresser et émouvoir les auditeurs, sans offenser les lois de l'art, sans employer un style banal ou inconvenant? Je ne voudrais pas exclure de l'orgue l'improvisation ; mais je demanderais qu'il ne fût permis de s'y livrer que lorsque des études profondes et des dispositions naturelles permettraient de le faire avec succès.

Telles sont les réflexions qui m'ont été suggérées en Allemagne par le talent des organistes, l'organisation des écoles, l'état de la musique sacrée. Dans un prochain article, je conduirai mes lecteurs dans le sein de la société allemande, et je tâcherai de leur faire bien connaître la musique populaire de cette nation, et l'influence que cette musique exerce sur les mœurs.

F. Danjou.

REVUE CRITIQUE.

Biographie universelle des musiciens, et Bibliographie générale de la musique, par F.-J. Fétis, maître de chapelle du roi des Belges. — Bruxelles, Méline et Cans, 1836 à 1844. 9 vol. grand in-8, complet.

Nous préparons un article étendu et raisonné sur ce grand et magnifique ouvrage; mais nous ne voulons pas tarder davantage à l'annoncer à nos lecteurs et à leur recommander très vivement d'en faire l'acquisition. Toute la science historique, critique et philosophique de l'art musical est contenue dans ce vaste livre, qui suffirait seul pour immortaliser son auteur, déjà illustre à tant de titres. Plusieurs érudits auraient pu avec de la patience rassembler les faits contenus dans la *Biographie universelle des musiciens;* mais aucun autre que M. Fétis n'aurait su juger avec une impartialité toujours égale, une sagacité toujours assurée, une indépendance toujours complète, les hommes et les choses, les faits et les personnes. L'histoire de la musique sacrée occupe une grande place dans le livre de M. Fétis, que nous voudrions voir dans la bibliothèque de tous nos lecteurs. Cependant telle est l'indifférence flétrissante qui s'attache à tout ce qui touche à l'instruction musicale, que dans toute la France, après de nombreux voyages, je n'ai pas trouvé la *Biographie universelle des musiciens* entre les mains de plus de trois ou quatre personnes. J'espère que ces quelques lignes suffiront dès à présent pour décider plusieurs artistes à se procurer cet ouvrage si utile et si intéressant.

Messe à quatre voix avec accompagnement d'orgue, publiée par L. Dietsch, maître de chapelle de Saint-Eustache, composée par Anton. André, d'Offenbach. — Paris, Schlesinger. Prix net : 12 fr.

Voici une des compositions les plus importantes et les plus

utiles qui aient paru depuis longtemps. Les œuvres d'Anton. André, et en particulier la messe que nous annonçons, se distinguent par un style d'un goût parfait, une mélodie toujours pieuse, une harmonie toujours correcte, et une clarté, une simplicité, une élégance, qu'on rencontre bien rarement dans les publications modernes de musique sacrée. L'accompagnement d'orgue, refait par M. Dietsch, est en général très facile à exécuter, et la messe en elle-même, bien que d'un effet solennel et religieux, appartient cependant à la classe des compositions faciles. Madame veuve Canaux a publié, il y a quelques années, une excellente messe de Rink qu'on a depuis exécutée dans beaucoup de paroisses. La messe d'André est une composition aussi parfaite et peut-être même d'un plus grand effet que la messe de Rink. Nous recommandons l'une et l'autre aux personnes qui veulent se former une bonne bibliothèque musicale, et aux maîtres de chapelle qui veulent faire exécuter de la musique vraiment religieuse.

L'ORGANISTE CATHOLIQUE, 24 *Pièces pour l'orgue*, par JULIUS ANDRÉ; publiées par J.-B. Pollet. — Paris, Schlesing er. Prix net : 6 fr.

M. Julius André est le digne fils de l'auteur de la messe dont nous venons de parler; ses compositions pour l'orgue sont celles qui, de toutes les œuvres récentes en ce genre, nous ont paru le plus convenables au culte catholique. M. Pollet, mon excellent collègue à Notre-Dame, a donné tous ses soins à cette édition, que les organistes doivent se procurer, s'ils veulent chercher à sortir de la routine où ils marchent. Les diverses pièces de Julius André sont des modèles de grâce et de goût; la science y est cachée sous de douces mélodies, l'exécution en est facile, l'effet très agréable. C'est plus qu'il n'en faut pour les faire rechercher avec empressement.

Cinquante pièces pour l'orgue ou *Harmonium et Orgue expressif*, par MARIUS GUEIT, organiste de Saint-Denis du Saint-Sacrement. — Paris, Schlesinger. Prix net : 12 fr.

M. Marius Gueit, aveugle de naissance, est un improvisateur infiniment distingué, et dont le talent est très goûté de ceux qui

le connaissent. Il appartient par son style à l'école d'orgue française qui a brillé à la fin du siècle dernier et au commencement de celui-ci, et dont MM. Sejan père, Blin, Miroir, Marrigues, Balbastre, etc., étaient alors les représentants. Ces artistes jouirent, de leur vivant, d'une réputation telle que la foule se portait dans les églises où l'on pouvait les entendre. Le caractère distinctif de leur talent était la spontanéité, la faculté de l'improvisation, la connaissance des effets de l'orgue; ils sont cependant ensevelis aujourd'hui dans un éternel oubli, parce qu'ils n'ont laissé aucun ouvrage digne de leur renommée, parce que, si leur imagination était féconde, leur style était incorrect; ils n'avaient fait aucune étude sérieuse de l'art d'écrire; en un mot, comme le disait mon spirituel et savant maître, M. Benoît, ils parlaient facilement une langue dont ils ignoraient la grammaire.

M. Marius, bien que descendant de cette école, ne mérite pas les mêmes reproches; il sait assurément la grammaire; mais nous craignons qu'il n'ait pas poussé ses études jusqu'à la rhétorique.

Ses compositions pour l'orgue, qui sont déjà très nombreuses, sont plus gracieuses que correctes; le style en est plus mondain que religieux; les effets du piano, tels que les batteries, les accords plaqués sans liaison, y prennent trop souvent la place du style lié. Cependant, malgré ces observations, les pièces d'orgue de M. Marius sont très dignes d'attention, et plusieurs d'entre elles sont excellentes. Les cinquante pièces que vient d'éditer M. Schlesinger sont très faciles à exécuter; elles peuvent se jouer sur les orgues expressifs ou harmonium, mélodium, orchestrion, comme on les nomme à présent, et elles auront assurément du succès. Le même auteur a publié, chez madame veuve Canaux, un grand nombre de morceaux qui ont les mêmes qualités et les mêmes défauts que nous venons de signaler.

F. Danjou.

CONCERTS.

Quoique le caractère spécial de cette publication et les conditions de sa périodicité nous interdisent d'ordinaire les comptes-rendus de concerts, nous croyons devoir faire une exception en faveur de ceux qui se recommandent par leur but et par les symptômes de régénération musicale dont ils sont l'indice.

De ce nombre sont bien certainement ceux de la *Société de musique vocale, religieuse et classique*, que dirige M. le prince de la Moscowa. Cette institution, qui existe depuis trois ans, est, selon nous, un des faits les plus importants qui se soient accomplis en ces derniers temps, dans l'ordre d'idées qui a procédé à la création de cette Revue. Depuis que l'institution de Choron a disparu du monde musical, rien n'avait été tenté pour rendre au public l'exécution des anciens chefs-d'œuvre. La génération actuelle paraissait oublier davantage de jour en jour qu'il y eût une autre musique que celle des opéras de Rossini et de Meyerbeer. Au milieu de cette dévorante activité de production contemporaine, les modèles que nous ont légués les époques précédentes, inconnus au public, voyaient toute leur gloire réduite à la muette admiration de quelques amateurs qui ne les connaissaient plus que par la lecture.

Après ce début, qui semblerait annoncer une grande révolution dans le goût musical, nous sommes obligé d'avouer que la fondation de M. de la Moscowa n'a pas changé beaucoup l'état des choses. Nous ne savons combien de temps encore la mollesse de nos esprits et de nos mœurs s'accommodera d'une musique sans caractère, dont la fadeur nauséabonde et l'uniforme vulgarité n'est variée que par le charlatanisme des tours de force et la brutalité de ce qu'on est convenu d'appeler les *effets*. En attendant des jours meilleurs, ce sera toujours une belle œuvre que d'avoir fait pénétrer le goût de la grande musique dans cette

partie du public qui, plus vivement poussée par ses loisirs dans la voie du dilettantisme, y entraîne à sa suite l'opinion docile du plus grand nombre. Cette louange appartient à M. de la Moscowa et à la noble société qu'il dirige. Assurément rien ne fait plus d'honneur aux hommes du monde, aux femmes élégantes qui la composent que l'étude consciencieuse qu'ils font de ce que la mode repousse et dédaigne sous le nom de *vieille musique*. Telle est, en effet, la spécialité à laquelle se borne la *Société des concerts*, spécialité qui d'ailleurs n'a rien d'étroit et n'engendre point nécessairement la monotonie, quoi qu'on en puisse dire : de Josquin Després à Haydn, l'esprit humain a parcouru assez de phases diverses pour produire toute la variété désirable en fait d'œuvres musicales. L'audition d'un seul des concerts de la Société prouverait suffisamment la vérité de cette assertion.

Nous ne parlerons point de l'exécution; tous ceux qui ont été admis à en être témoins ne trouvent que des paroles d'admiration pour la précision, l'ensemble, la justesse et par-dessus tout le sentiment qui règnent dans cette vaste masse chorale. L'exécution des morceaux du XVIe siècle, sans accompagnement instrumental, qui, par une heureuse préférence, semblent faire le fond du répertoire de la Société, donne la mesure du soin religieux avec lequel on étudie les œuvres musicales les plus étrangères à nos habitudes. Les soli, chantés par d'habiles artistes, complètent dignement cet ensemble si imposant et si parfait.

Nous l'avons déjà dit, nous ne nous exagérons pas l'importance que peuvent avoir des réunions purement privées, au milieu du cours général des idées et des faits musicaux; mais, quelque bornée que puisse être actuellement leur influence, il nous paraît impossible qu'un pareil exemple ne porte pas ses fruits dans l'avenir. Sans doute, la *Société des Concerts* tient ses portes closes, et c'est une grande faveur que d'y être admis; mais que le récit des merveilles qu'elle réalise, par la seule bonne volonté d'amateurs intelligents et dévoués, lui suscite des rivaux, et bientôt nous serons témoins, en France, d'un grand mouvement de restauration musicale. Nous recommandons surtout cet exemple aux villes de province, où l'art périt faute d'un point de ralliement, et où les sociétés philharmoniques créées dans ce but voient leurs fonds dévorés par des recours forcés aux virtuoses que l'on fait venir à grands frais de la capitale.

Avant d'en finir sur la Société de M. de la Moscowa, nous ne voulons point omettre de dire ce qu'elle a fait jusqu'à présent pour le public. C'est d'abord la collection qu'elle a publiée pour l'usage de ses membres, et qui peut faciliter, aux amateurs d'ancienne musique, l'étude d'œuvres difficiles à trouver dans la librairie, et souvent d'ailleurs non gravées en partition (1). Ensuite, nous louerons la pensée intelligente qui a donné aux ecclésiastiques une sorte de privilége d'admission à ces concerts, si féconds en enseignements pour eux. Que ne pourrait-on pas attendre d'une réaction tentée en faveur de l'art religieux, si les membres du clergé étaient pratiquement éclairés sur cette question par l'audition des œuvres de Palestrina, Roland de Lassus, Marcello et Haendel?

— Le concert dont nous avons à parler maintenant justifie ce que nous avons dit plus haut sur l'influence qu'il est permis d'attribuer à l'exemple de la Société des Concerts. C'est encore une réunion d'amateurs qui a exécuté, les 4 et 26 avril, la plus grande partie de l'oratorio de *Samson* de Hændel, et des fragments de *Judas Machabée* du même auteur, et de *Joseph* de Méhul. Le *Samson*, l'une des compositions les moins connues de l'illustre Saxon, bien que Choron en ait publié chez nous une édition, abonde en beautés de tout genre, depuis l'accent tendre et passionné de l'amour jusqu'à celui du triomphe et de l'enthousiasme religieux. S'il est quelque chose de plus digne d'éloges que le choix d'une pareille musique, c'est le but que l'on se proposait en la produisant devant le public. C'est au profit de l'*Œuvre de la miséricorde*, fondée pour le soulagement des pauvres honteux de Paris, que ces deux concerts ont eu lieu, sous l'intelligente direction de M. Édouard Rodrigues.

— Pour terminer cette revue, nous mentionnerons le concert donné le 27 dans la salle du Conservatoire, par madame Farrenc, au bénéfice de l'Association des artistes-musiciens. Madame Farrenc y a fait entendre plusieurs de ses compositions, entre autres une symphonie à grand orchestre, précédemment exécutée au Conservatoire de Bruxelles sous la direction de M. Fétis, et dont ce juge si compétent a fait l'éloge dans la *Gazette musicale*.

(1) *Collection de musique vocale, religieuse et classique*, adoptée et exécutée aux concerts du prince de la Moscowa, 8 vol. Chez madame Ve Launer, boulevard Montmartre, 14.

Cette grande composition témoigne de fortes études musicales que l'on ne fait plus guère ou du moins dont on fournit bien rarement la preuve, quand est venu le moment de travailler pour le public. Sans offrir un grand mérite d'originalité, elle conserve dans toutes ses parties une distinction de formes mélodiques entièrement exempte de manière. L'instrumentation est habile, sans être toutefois assez piquante et assez riche de détails. Chose singulière! la qualité qui domine dans cette œuvre d'une femme est précisément celle qu'on s'attend le moins à y rencontrer : il y a plus de vigueur que de délicatesse dans la symphonie de madame Farrenc; c'est par ce côté surtout que se distingue son *scherzo*, qui est avec l'*adagio* le meilleur morceau de ce remarquable ouvrage. Madame Farrenc a conquis une place distinguée parmi les compositeurs de symphonies qui ont marché à la suite de *Beethoven*, tels que Spohr, Onslow, Reber, Rousselot, etc. Les ouvrages de madame Farrenc pour le piano, tels que ces *Études* et *Variations*, ne sont pas moins estimables.

Après avoir jugé madame Farrenc comme compositeur, nous avons pu l'apprécier comme professeur en entendant sa fille, mademoiselle Victorine Farrenc, exécuter sur le piano le magnifique *concerto* en *mi bémol* de Beethoven. Le jeu délicat et expressif de cette jeune artiste, en faisant pour nos oreilles une heureuse diversion à la furie étourdissante des pianistes à la mode, nous a montré qu'il y avait encore des exceptions à ce qu'un de nos amis avançait dans notre dernière livraison au sujet de l'enseignement du piano.

Enfin nous devons quelques applaudissements bien sincères à mademoiselle Birnouh, jeune cantatrice qui s'est fait entendre dans plusieurs morceaux, lui conseillant de mettre son admirable contralto et son intelligence musicale au service des œuvres délaissées des grands maîtres classiques.

S. M.

NOUVELLES DIVERSES.

*** C'est principalement pour propager dans les séminaires des idées justes, des opinions raisonnées sur la musique religiense et le chant ecclésiastique, que nous avons entrepris la publication de cette Revue. Assurément des travaux comme ceux que M. Fétis y a déjà insérés suffiraient pour exciter au plus haut point l'intérêt des ecclésiastiques chargés d'instruire les jeunes lévites et de les préparer à être les ministres du culte. Eh bien ! nous avons adressé le premier numéro de ce recueil à tous les grands et petits séminaires de France, et aujourd'hui, après quatre mois de réflexion, il nous est venu en tout CINQ souscriptions pour tous les séminaires. Et on veut que nous ne parlions pas de l'indifférence du clergé pour ces questions ! ! ! ! Nous avons reçu d'ailleurs, Dieu merci, de nombreuses adhésions; mais ce sont en général des prêtres qui exercent le ministère, qui comprennent l'importance des études auxquelles nous nous livrons; parmi les personnes qui nous ont honoré de leurs suffrages, nous comptons trois évêques, cinq directeurs ou professeurs de séminaires, un très petit nombre de curés inamovibles, mais, grâces à Dieu, un assez grand nombre de curés, vicaires, organistes, amateurs, etc. Nous prions les uns et les autres de nous aider dans cette entreprise, où nous avons besoin d'appui et de secours.

*** M. N.-A. Janssens, prêtre, professeur de chant dans les deux séminaires de Malines, vient de publier dans cette ville, chez l'éditeur Hanicq, un livre intitulé : *Les vrais principes du chant grégorien*. Cet ouvrage, dédié à S. E. le card.-archev. de Malines, est un traité complet de la matière, réunissant la pratique et la théorie. De nombreux détails historiques sont semés dans les notes. Nous nous bornerons aujourd'hui à cette simple annonce, nous réservant de revenir plus tard sur cet important travail. Toutefois nous ne pouvons omettre de faire observer qu'un esprit de système, regrettable suivant nous, a dicté au savant auteur, au sujet du demi-ton accidentel, des conclusions qui ne nous paraissent conformes ni aux besoins de la tonalité moderne ni à l'histoire. Il serait à désirer que les conclusions contraires, émises par M. Fétis, dans la dissertation que nous avons publiée, fussent débattues entre les hommes, trop peu nombreux encore, qui s'intéressent à ces sortes de questions. L'ouvrage de M. Janssens se termine par le décret de S. E. le card.-archev. sur le chant et la musique d'église. Ce précieux document devrait se trouver entre les mains de toutes les personnes qui sont préposées à la direction des chœurs ecclésiastiques.

*** Il vient de paraître à Vienne (Autriche) un ouvrage qui doit intéresser ceux qui s'occupent de la science liturgique. En voici le titre : *Hymnes de la sainte liturgie, suivant le rit de l'Église orthodoxe orientale, et d'après les véritables mélodies antiques originales, publiées par le diacre Ant. Nico-*

laïdes, arrangées à 4 voix par G. Preyer, directeur du Conservatoire de Vienne.

*** Nous avons un service spécial à demander à ceux de nos lecteurs qui peuvent donner quelques instants à des recherches bibliographiques ; c'est de nous faire connaître les manuscrits de plain-chant antérieurs au XVIe siècle qui se trouveraient dans diverses bibliothèques. Nous signalerons dans la *Revue* à l'attention des érudits ces manuscrits, qui serviront quelque jour à donner une édition correcte du chant ecclésiastique. On a pu voir dans la *Revue*, page 98, dans l'excellent article de M. Fétis, comment ce savant rétablit la bonne version de l'antienne *Completi sunt dies.* Ce seul exemple suffit pour montrer les altérations énormes qu'a subies le plain-chant ; altérations qu'on ne peut détruire qu'en remontant à la source antique de ces chants. Chaque jour le temps détruit quelques pages de ces reliques du passé. Hâtons-nous de dresser l'inventaire de celles qui restent, afin de sauver ces précieux débris.

*** M. de Saint-Paul, amateur très distingué, compositeur de mérite, nous a communiqué dernièrement un spécimen de *faux bourdons* sur le plain-chant qu'il fait exécuter à Moissac où il réside. Ce spécimen nous a paru très bon et purement écrit. Nous engageons l'auteur à continuer l'œuvre qu'il a entreprise avec dévouement et qui peut contribuer à la restauration du chant religieux dans cette partie de la France.

*** Plusieurs personnes nous écrivent pour nous prier de leur procurer l'excellent *Traité théorique et pratique du chant ecclésiastique*, par Poisson. Cet ouvrage ne se trouve plus guère dans le commerce ; tout ce que nous savons, c'est que le bouquiniste Verbeiste, à Bruxelles, en avait, il y a un an, quinze ou vingt exemplaires brochés. M. Blanchet, notre éditeur, se chargerait d'en faire la recherche si la demande lui en était adressée directement. Le prix ne doit pas être moindre de 10 à 12 fr.

*** La *Gazette musicale* a obligeamment rectifié les chiffres que nous avons cités en parlant des dépenses que le gouvernement faisait pour le soutien de l'Opéra. Il paraît que la subvention a été réduite à 600,000 fr., et que le Conservatoire ne coûte pas 450,000 fr. ; mais comme nous avions omis la subvention qu'on accorde à l'Opéra-Comique, notre chiffre total se trouve en définitive le même. C'est tout ce que nous voulions constater.

*** M. A. Mantin a établi depuis quelque temps à Orléans un cours de plain-chant. Nous faisons des vœux pour que cet artiste obtienne tout le succès qu'il mérite et les encouragements dont il a besoin.

*** Mgr. l'évêque de Gap vient de rétablir, avec l'assentiment empressé de son clergé, l'usage de la liturgie romaine dans son diocèse. Cette décision a reçu son exécution le jour de Pâques de cette année.

*** Au nombre des personnes qui s'occupent avec zèle, avec courage, de la restauration du chant religieux, nous devons citer M. Wirth, élève de Choron et organiste de la paroisse Saint-Martin, à Metz. — M. Wirth a organisé pour cette église un enseignement du chant en chœur qui donne déjà d'excellents résultats. Nous engageons M. Writh a persévérer, à ne se rebuter d'aucun

obstacle; il recueillera tôt ou tard les fruits de son travail et de sa persévérance. Cet estimable artiste a publié divers ouvrages dont nous parlerons bientôt.

*** L'Alexandre, le Napoléon, le César des pianistes, et aussi, dit-on, l'Attila des pianos, Liszt, en un mot, vient d'achever la conquête d'Espagne et de Portugal. Les Thiers futurs décriront ses exploits, les poëtes célébreront ses victoires, qui du moins n'ébranlent pas le système de la paix à tout prix. Il a suffi à ce grand guerrier d'entrer en Espagne avec un piano, et à l'instant les têtes couronnées, les généraux, les ministres, les grandesses, sont venus lui rendre hommage comme de bons et féaux vassaux. Les troubles ont cessé, les émeutes se sont calmées, les harmonies que le célèbre artiste sait tirer d'un bon piano ont éteint les discordes. Cadix, Madrid, Séville, Lisbonne, lui ont ouvert leurs portes, et se sont empressées de lui payer une forte contribution. On ne saurait nier, après un tel exemple, le pouvoir de la musique; et il est juste de reconnaître que Liszt est un des hommes les plus extraordinaires qu'on puisse citer dans l'histoire de l'art. Nous ne connaissons qu'un nom à opposer au sien, c'est celui de Paganini; mais Liszt paraît l'emporter sur ce dernier par la grandeur des sentiments, la noblesse du caractère; dans chaque ville où il passe, il laisse des marques de sa munificence aux pauvres ou à des infortunes obscures.

*** Il y a quelque temps, le *Journal des Débats*, et après lui les autres feuilles publiques, ont raconté une histoire sur les obstacles qu'aurait éprouvés un piano d'Érard pour entrer en Portugal à la suite de Liszt. Cette histoire était ce qu'on appelle en termes de journalisme un puff ou un canard inventé pour apprendre au public que Liszt avait choisi un instrument d'Érard pour se faire entendre aux habitants de la Péninsule La vérité est que Liszt n'a pas joué en Espagne ni en Portugal d'autres pianos que ceux de M. Boisselot, de Marseille. M. Érard aurait dû démentir cette nouvelle pour qu'on ne l'accusât pas d'en être l'auteur.

*** Le dernier opéra de M. Halévy, *Charles VI* obtient en province, un succès d'enthousiasme, dû en partie à l'effet que produisent les couplets dont le refrain est :

Guerre aux tyrans!
Jamais en France,
Jamais l'Anglais ne régnera.

A Paris, la censure n'a assurément laissé passer qu'à regret ce chant d'imprécation contre les fidèles alliés du système actuel. La censure, à notre avis, a été imprudente. Les plus grands événements sont quelquefois produits par les plus petites causes; une représentation de *la Muette de Portici* a donné le signal de la révolution belge, et il se pourrait que le chant national de *Charles VI* suffît pour troubler le concert européen. Comment se fait-il que le ministère, en accordant 600,000 fr. de subvention, ne puisse mettre à sa générosité des restrictions qui assurent sa sécurité? Si le gouvernement donnait ces 600,000 fr. aux évêques pour le rétablissement des maîtrises, il serait bien certain qu'il n'en sortirait aucun principe de sédition ou d'opposition.

*** Nous avons cité dernièrement M. Lacroix, organiste de Bordeaux, comme le doyen des organistes français ; il existe un autre artiste respectable qui peut disputer à M. Lacroix cet honneur peu envié : c'est M. Boyer, organiste de Saint-Benoît, au Mans, ancien professeur de rhétorique au collége de cette ville, officier de l'Université. M. Boyer est auteur d'un poëme sur l'éducation et de divers écrits sur la musique. Parmi les élèves de M. Boyer, on remarque M. Martin, aujourd'hui maître de chapelle de Saint-Germain-l'Auxerrois à Paris, et dont M. Boyer cite dans son ouvrage sur l'éducation une fort belle pièce de vers latins. Un maître de chapelle qui est en même temps un latiniste distingué est une exception trop rare pour que nous ne la citions pas. Nous sommes heureux d'adresser à M. Boyer l'expression de notre respectueuse sympathie pour sa personne et pour ses ouvrages, où respirent des sentiments d'honnêteté, de délicatesse, de piété, qui font aimer l'auteur sans le connaître.

*** On connaît dans toute la Normandie et même ailleurs la belle et honorable vie de M. Lair, conseiller de préfecture à Caen, fondateur ou bienfaiteur d'une foule d'œuvres utiles au progrès des arts, à l'amélioration des mœurs, et même au bien-être matériel de son pays. On dira de M. Lair plus justement que de tout autre, qu'il a passé sur la terre en faisant le bien. Cet excellent et vénérable personnage avait, il y a quelques années, fondé un prix pour l'éloge de Choron, né à Caen. Ce prix a été remporté au concours par M. Gautier, professeur de belles-lettres à Caen, qui vient de mettre au jour son travail, sous le titre d'*Éloge d'Alexandre Choron*, Paris, Derache, rue du Bouloy, 118 p. in-8°. Cette intéressante brochure, dont nous rendrons compte incessamment, retrace la vie d'un homme qu'un zèle ardent a conduit à consacrer sa vie à la restauration de la musique sacrée. Le récit touchant que fait M. Gautier des luttes, des efforts, des sacrifices inutiles de Choron, le spectacle de l'indifférence et du dédain qui ont accueilli ses travaux, l'appréciation judicieuse de son mérite méconnu, laissent le lecteur dans un sentiment d'amertume et d'indéfinissable tristesse. Avoir tant fait pour l'art, pour la religion, et mourir à l'hospice ; c'est affreux à penser. Dieu fasse, pour l'honneur de la société, que de tels faits ne se reproduisent plus !

*** Nous nous empressons de signaler à nos lecteurs un travail important que prépare un de nos amis de province. M. Joseph Régnier, que nous avons déjà nommé comme un des plus fervents amateurs de musique sacrée à Nancy, s'occupe depuis plusieurs années d'une *Théorie catholique de l'orgue*, destinée à mettre les amateurs de cet instrument et les artistes qui sont appelés à le toucher dans nos églises en rapport avec les hautes pensées qui doivent régler et féconder leurs inspirations. C'est dans la liturgie, c'est dans la discipline de l'Église que l'auteur puisera les règles qu'il propose aux organistes. Après avoir ainsi relevé la dignité de leurs fonctions et de leur instrument, l'auteur, abordant un autre ordre d'idées, traitera de l'expertise tant amiable que judiciaire. Nous ne doutons pas que ce livre, qui paraîtra prochainement, à ce qu'on nous assure, comblera plus d'une lacune dans l'éducation des artistes. De plus, nous espérons que les lecteurs de la *Revue* feront connaissance avec l'auteur avant même l'apparition de son livre ; car il

a bien voulu s'engager à nous instruire de tout ce que l'art musical classique et religieux fait ou doit faire de progrès dans divers diocèses, et spécialement dans celui qu'il habite.

*** M. Rauch, élève de M. Hess, de Nancy, et organiste d'Insmeng, vient d'être nommé professeur de piano et d'orgue à l'école normale de Nancy.

*** M. Vivier, célèbre virtuose sur le cor, vient de mettre au jour une charmante romance intitulée : *l'Enfant s'endort*. Les paroles en sont aussi convenables que la musique en est gracieuse et distinguée. (Éditeur, Maurice Schlesinger.)

*** A la liste des recueils de cantiques que nous avons recommandés, il faut ajouter le recueil intitulé : *le Mois de Marie*, par Castil-Blaze.

*** *Lyon.*—Voici quelques nouvelles musicales de cette ville : à la Primatiale, grâce à la volonté persévérante de monseigneur de Bonald, on continue à marcher dans une bonne voie. Les élèves de la manécanterie de Saint-Jean, dirigés par M. Fichet, prêtre zélé et musicien distingué, ont exécuté le jour de Pâques des fragments de la messe *Sub titulo jubilæi* de Michel Haydn, quelques parties d'une messe de Mozart, un *Hæc dies* de Gaspard Ett. Tous ces morceaux ont été rendus très convenablement et avec ensemble; mais les voix n'étant pas égales entre elles, les soprani et ténors étant beaucoup plus nombreux que les basses, l'effet n'a pas été parfaitement satisfaisant. Nous espérons que son éminence, le cardinal-archevêque, qui porte un intérêt si vif à la restauration du chant religieux et à la magnificence des offices de son illustre église, voudra prendre des mesures pour donner à l'œuvre qu'il a commencée toute la perfection désirable en augmentant le nombre des chapelains de quelques ecclésiastiques doués de belles voix de basses. L'orgue de la Primatiale est tenu avec distinction par M. Félix Beledin. Si ce jeune homme s'appliquait avec ardeur pendant plusieurs années à l'étude de la grande musique d'orgue, et en particulier des œuvres de Bach, Haendel, Fischer, Rink, Boely, Benoît, il pourrait devenir un artiste très remarquable, ayant déjà un talent très estimable. Les autres églises de Lyon restent dans la routine et dans l'ornière où elles sont si profondément embourbées en fait de chant et de musique sacrée. Cependant, on annonce qu'à Saint-Bonaventure, M. Maniquet, jeune et zélé professeur des écoles gratuites de chant, va prendre la direction du chœur et organiser un office harmonieux. Force sera aux autres paroisses de suivre tôt ou tard ces exemples. Pour finir nos nouvelles lyonnaises, nous dirons que Félicien David a passé à Lyon avec sa symphonie du *Désert*, qui a obtenu comme à Paris un succès complet. L'auteur, qui, comme on sait, a eu le malheur de tomber dans les folies saint-simoniennes, est, à ce qu'on assure, considéré par ses anciens coreligionnaires (si religion il y a), comme le Messie, ou du moins le St-Jean-Baptiste dunouveau culte. L'ancien pape Enfantin était venu à Lyon assister au triomphe de son disciple, qui va continuer sa route semée de triomphes et d'ovations. Si Félicien David est réellement un homme de génie, s'il est appelé à produire des chefs-d'œuvre nouveaux, si enfin il est directement le successeur de Beethoven, Weber, Haydn, il faudrait convenir alors que nous vivrions dans des temps bien heureux, puisque le génie y serait si bien et si vite compris. Il n'en était pas ainsi autrefois: Gluck n'a pas été couronné

de gloire le premier jour de son apparition dans le monde ; Beethoven n'a pas été témoin du succès universel de ses chefs-d'œuvre.

*** *Marseille.* — On nous assure que M. Barsotti a conçu le projet d'établir une classe d'orgue dans le Conservatoire de Marseille dont il est directeur. Nous serions heureux de voir cette excellente pensée se réaliser. Pour cela il faut l'appui du conseil municipal, qui compte dans son sein plusieurs amis intelligents de l'art musical. Nous n'osons pas espérer que le secours nécessaire pour établir cet enseignement de l'orgue puisse venir de la direction des Beaux-Arts. S'il s'agissait de déclamation lyrique, de danse, on trouverait M. Cavé bien disposé et bien généreux ; mais l'orgue, fi donc ! qu'est-ce que cela peut rapporter à l'Opéra, une classe d'orgue? Il est vrai qu'on se sert de cet instrument dans *Robert-le-Diable*, dans *la Juive* et dans quelques autres ouvrages modernes. J'engage M. Barsotti, s'il ne l'a pas fait, à appuyer sa demande sur l'utilité de l'orgue dans les opéras. Il est assuré dans ce cas d'un plein succès.

*** *Montpellier.* — On a reçu dernièrement à Montpellier, dans l'église Sainte-Anne, un orgue construit par M. Moitessier, marchand de musique et luthier de cette ville, qui depuis quelques années s'occupe de la construction des orgues. M. Lefébure-Wély, organiste de Saint-Roch, avait été appelé à Montpellier pour cette solennité, et il a fait preuve, comme toujours, d'un talent très brillant, très distingué. Ce jeune artiste nous semblait, il y a quelques années, appelé à de hautes destinées. Une grande habileté d'exécution, une imagination vive, une pratique consommée de l'instrument, telles étaient les qualités que nous lui reconnaissions et qui pouvaient le conduire à la position la plus élevée dans son art, s'il y avait ajouté une étude profonde et patiente des grands auteurs de musique sacrée, et en particulier de Bach, Hændel, Marcello, Palestrina, Scarlatti, etc. Malheureusement, adulé par les dilettanti de la paroisse Saint-Roch, M. Lefébure n'a pas tenu compte de nos conseils paternels, et son talent est resté léger, frivole ; son style appartient toujours au genre du piano plutôt qu'à celui de l'orgue ; son exécution sur les pédales est semblable à celle des organistes français, qui n'emploient guère que le pied gauche et ne pratiquent pas la manière allemande de jouer la pédale avec les deux pieds, le talon et la pointe, ce qui permet de faire des passages rapides et liés tout à la fois. Nous souhaitons que M. Lefébure, jeune encore, acquière les qualités qui manquent à son talent, déjà si remarquable.

Quant à l'orgue de M. Moitessier, il a des parties fort bonnes, et nous constatons volontiers que ce facteur a fait des progrès depuis quelques années. Ce qui manque à tous les facteurs de province, ce sont de bons ouvriers spéciaux dans chaque partie, car la perfection de l'ensemble d'un instrument si varié dépend de la bonne exécution de chaque détail, et il est impossible qu'un seul homme excelle à la fois dans la fabrication des tuyaux de bois, des tuyaux d'étain, des sommiers, soufflerie, mécanismes : aussi faut-il, pour construire un bon orgue, la réunion d'ouvriers exercés dans chacune de ces parties spéciales. Il reste en outre la bonne disposition, le plan général de l'instrument ; pour cela, il faut des connaissances étendues dans la science de la mécanique ; et enfin il y a l'harmonie ou qualité des sons, qui demande une oreille délicate, un sentiment exquis de la musique.

Paris. — Imprimerie de Bourgogne et Martinet, 30, rue Jacob

CONSIDÉRATIONS

SUR LA

MUSIQUE POPULAIRE

A PROPOS D'UN ARRÊTÉ

DE M. LE MINISTRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE.

Le *Journal de l'Instruction publique* a publié l'arrêté suivant, que nous rapportons en entier :

« Nous, ministre secrétaire d'État au département de l'instruction publique, grand-maître de l'Université de France,

» Considérant que la propagation de l'enseignement du chant dans les écoles publiques a surtout pour but de contribuer à l'amélioration morale et intellectuelle des jeunes générations; que cet enseignement ne produira sous ce rapport tous les résultats qu'on a droit d'en attendre que si on s'applique à refaire la langue et les idées du peuple des villes et des campagnes par les chants qui seront ainsi gravés dans la mémoire; qu'il est donc d'une haute importance de donner à ces chants tous les caractères d'utilité qu'ils peuvent comporter, en unissant des formes littéraires, simples, mais pures, à toutes les conditions de l'art musical; que depuis longtemps et partout on réclame des recueils qui remplissent ces conditions et soient composés de manière à instruire dans tous les rangs l'enfance et la jeunesse à aimer et honorer Dieu, leur pays et leurs devoirs;

» Avons arrêté et arrêtons ce qui suit :

» Art 1er. Il est formé au chef-lieu de l'Université trois commissions chargées :

» 1° De réunir dans toutes les poésies classiques de la France, sans exclure les poésies contemporaines de premier ordre, tout ce qui pourrait être adapté à la musique en étant consacré à Dieu, à la religion, à ses souvenirs et à ses préceptes;

» 2° De faire le même choix pour tout ce qui concerne les faits éclatants de l'histoire nationale, et de mettre au concours l'exécution de chants destinés à compléter ce qu'il y aurait d'insuffisant dans ce travail;

» 3° De mettre au concours la composition des chants usuels dans lesquels

seraient combattus, sous les formes choisies par les auteurs et les compositeurs comme les plus propres à devenir populaires, les préjugés, les habitudes et les usages erronés de toute nature qu'il importe de travailler à déraciner de plus en plus.

» Art. 2. La première de ces commissions sera présidée par M. Rendu, membre du Conseil royal;

» La seconde, par M. Saint-Marc Girardin, membre du Conseil royal;

» La troisième, par M. Dubois, membre du Conseil royal.

» Chacun de MM. les présidents, après s'être concertés entre eux, nous proposera la liste des membres dont ces commissions devront se composer.

» Art. 3. Chacune de ces commissions nous proposera les règles du concours à établir et du travail à instituer. Elles pourront, si leurs présidents le jugent convenable, délibérer en commun sur les parties communes de leur travail, ou même ne former qu'une seule et même commission.

» Art. 4. Des programmes spéciaux feront connaître les conditions et l'objet du concours, et les prix qui y seront attachés. Les prix seront décernés par le grand-maître en Conseil royal de l'instruction publique.

» Fait à Paris, le 15 mai 1845. SALVANDY. »

En vertu de l'arrêté précédent, M. Rendu, M. Saint-Marc Girardin et M. Dubois se sont immédiatement réunis. Ils ont décidé que M. le ministre serait invité à autoriser qu'ils réclamassent le concours de M. Orfila, membre en même temps du Conseil royal et du conseil municipal de la Seine.

Le ministre s'est empressé de donner cette autorisation. Dans la même réunion la liste des commissaires a été arrêtée.

L'arrêté qu'on vient de lire est le premier témoignage d'intérêt réel et élevé que le gouvernement ait donné à l'art musical depuis 1830, et M. de Salvandy est le seul homme d'état de notre temps qui ait compris et proclamé que le chant pouvait *contribuer à l'amélioration morale et intellectuelle des jeunes générations*. L'initiative que prend ce ministre pour la création du chant populaire en France lui donne droit à la reconnaissance des artistes et aux éloges des hommes intelligents qui connaissent l'influence de la musique, qui voient l'abaissement dans lequel elle tombe, et qui désirent ramener cet art à sa destination primitive, qui était, suivant les anciens, d'établir, par le moyen de l'harmonie sensuelle, l'harmonie intellectuelle des facultés de l'âme.

Nous avons tout emprunté à la civilisation antique, ses lois, ses arts, sa littérature, tout, excepté ses idées sur la musique. Nous avons mutilé nos plus beaux monuments gothiques pour arrondir en plein cintre leurs ogives élancées; nous avons brisé les élégants chapiteaux des piliers de nos basiliques pour y

substituer les chapiteaux corinthiens ou doriques; les édifices consacrés au culte catholique ont été bâtis sur le modèle des temples païens; on nous a nourris dès l'enfance des écrits de leurs poëtes, des discours de leurs orateurs, des maximes de leurs sages; et, un beau jour, à force de nous faire admirer leurs institutions, leurs mœurs, leur politique, leur religion, nous avons voulu les imiter en tout, et nous avons fait l'essai d'une république, d'un culte à la déesse Raison, qui ressemblait assez, comme on sait, à la déesse Vénus. Eh bien! malgré tous ces efforts, malgré cette tendance générale de l'esprit humain depuis la renaissance, nous n'avons cependant pas essayé de reproduire les effets de la musique des anciens, et surtout de rendre à cet art la popularité dont il jouissait parmi eux.

La musique actuelle n'est pas populaire dans l'acception que les Grecs, par exemple, donnaient à ce mot. Les chefs-d'œuvre de nos compositeurs sont destinés aux plaisirs d'une société choisie qui vit dans les villes; mais le peuple, l'artisan, le laboureur, n'ont guère d'autre musique que la *Marseillaise* ou *Vive Henri IV*, et les orgues de barbarie. Je ne parle pas des chansons grivoises ou obscènes que la coupable indifférence des autorités locales laisse propager dans les campagnes par les chanteurs ambulants.

Chez les peuples de l'antiquité, au contraire, les lois divines et humaines, le récit des actions des héros, les exhortations à la vertu étaient chantés publiquement et se gravaient ainsi dans la mémoire des hommes; les effets extraordinaires que produisait cette musique et l'influence qu'elle exerçait sont constatés par trop de témoignages pour qu'ils puissent être révoqués en doute; mais en admettant même qu'on refusât de croire ces faits merveilleux, on serait toujours forcé de reconnaître que la musique avait alors une grande puissance et était l'objet de l'estime des philosophes les plus éminents.

Quels moyens faut-il prendre, quels obstacles faut-il vaincre pour doter la France du bienfait d'une musique populaire? La mesure que vient d'adopter M. de Salvandy prouve ses vues élevées et ses intentions droites; mais nous craignons bien qu'elle n'ait pas les résultats qu'on en attend; nous dirons à cet égard toute notre pensée.

D'abord, en admettant, ce qui nous paraît fort difficile, qu'on

puisse faire un bon recueil de chants populaires dont les mélodies soient faciles sans être triviales, il faudrait toujours, pour propager ces chants et les mettre dans toutes les bouches, que l'enseignement de la musique en France fût organisé de manière à atteindre tous les individus, et à leur donner sous ce rapport une instruction suffisante. Or, c'est précisément ce qui n'existe pas. La loi sur l'instruction primaire oblige les instituteurs à savoir le chant, apparemment pour l'enseigner à leurs élèves. Cependant il est certain que les instituteurs ne savent pas le chant et ne l'enseignent pas. Nous avons parcouru toute la France, visité un très grand nombre d'écoles, suivi les exercices de diverses écoles normales, assisté aux leçons de chant qui s'y donnent; nous connaissons la méthode Wilhem, nous avons été témoin de toutes les solennités musicales qui ont eu lieu à Paris ou ailleurs avec le concours des ouvriers, des enfants qui suivent ces cours de chant, et, malgré cela, nous affirmons que l'enseignement du chant est stérile, que ce qui se fait en ce genre ne peut contribuer en rien à la propagation de la musique.

Le fait le plus remarquable qu'on puisse opposer à cette assertion est l'existence et le succès des cours fondés par M. Wilhem et continués par M. Hubert. Dans une circonstance récente, mille ou douze cents jeunes gens se sont réunis au Cirque des Champs-Elysées; ils ont exécuté d'une manière très satisfaisante divers morceaux profanes ou religieux, et on en conclut naturellement que le goût du chant s'est propagé dans la population parisienne; que la méthode de M. Wilhem a produit ces heureux résultats, qu'il suffira d'étendre à toute la France les bienfaits de cette méthode pour populariser la musique. C'est là une grave erreur; je ne nie pas l'excellence de la méthode Wilhem, mais je dis qu'il ne suffira pas même d'enseigner partout la musique pour atteindre le but qu'on se propose. Il faut encore faire aimer l'art et les jouissances qu'il procure, en faire comprendre et goûter les effets à la génération qu'on veut former, et pour arriver là, il faut entrer dans un ordre d'idées qui n'est ni dans l'esprit du temps ni dans les mœurs actuelles.

La méthode de M. Wilhem est appliquée depuis vingt ans aux écoles de Paris; chaque année on a pu faire entendre, à la Sorbonne ou ailleurs, des morceaux de chant exécutés par cinq ou six cents voix; on peut raisonnablement évaluer à plus de vingt

mille le nombre des élèves qui ont suivi ces cours depuis vingt ans; que sont devenus ces vingt mille élèves? quel profit ont-ils tiré de l'instruction musicale qu'ils ont reçue? quelles réunions ont-ils formées, quel but ont-ils assigné à leurs études? je cherche, je demande, et je ne vois rien.

Pourquoi cette stérilité? Je vais le dire et signaler par là même l'écueil qui fera échouer toutes les honorables tentatives qui se feront, qui rendra inutiles tous les arrêtés qu'on promulguera, toutes les commissions qu'on instituera, pour le progrès et la propagation de la musique en France. C'est parce que la musique ne peut vivre que par son association directe avec le culte religieux; c'est dans le sanctuaire, ou, si vous voulez, au lutrin qu'elle peut s'organiser et grandir; c'est la consécration de la religion qui lui est nécessaire, et c'est enfin par la religion que la musique a reçu partout et à toute époque une existence réelle et durable.

C'est une vérité historique contre laquelle on ne peut rien alléguer, que Luther, en adoptant pour son culte des mélodies simples, faciles, en les faisant apprendre dans les écoles et chanter ensuite, soutenues par les sons de l'orgue, a développé chez les Allemands le sentiment et le goût de la musique. L'émulation du clergé catholique fut excitée par l'effet que produisaient sur les populations ces chants nouveaux, et bientôt de cette rivalité naquit le progrès.

Rien de semblable n'a eu lieu parmi nous.

L'enseignement musical qui existe à Paris, et qu'on veut étendre dans toute la France, se borne à apprendre aux élèves la théorie, peu de pratique, si ce n'est dans quelques réunions d'apparat dont nous avons parlé. Mille ouvriers sont réunis en présence d'un public blasé qui leur accorde volontiers une ou deux fois par an quelques applaudissements complaisants, mais qui n'ont pas d'écho au sortir de la salle. Leurs parents, leurs amis, leurs pareils n'ont rien entendu ; au foyer domestique on ne parlera pas de ce concert, tout est fini quand on a chanté. Et dans quel but a-t-on chanté, je vous le demande? Pour moi, je n'en sais rien, et je ne puis supposer que le conseil municipal fasse tant de sacrifices, que ces jeunes gens se livrent à de laborieuses études, pour faire entendre une fois chaque année quelques chœurs. Et s'il n'y a pas de but, à quoi servent ces études, cette

musique? Si chaque dimanche, dans les principales églises de Paris et de province, tous ces artisans étaient conduits par leurs maîtres pour célébrer les louanges de Dieu, s'associer par leur voix et leur cœur au culte qu'on lui rend, alors on verrait bientôt les résultats de l'enseignement, on reconnaîtrait, dispersés dans nos églises, les vingt mille élèves que M. Wilhem a formés depuis vingt ans; ils reviendraient souvent au pied des autels, où ils trouveraient les seules consolations que reçoive le pauvre ici-bas.

Si donc M. le Ministre de l'instruction publique veut suivre jusqu'au bout son généreux projet de populariser la musique en France, il doit, avant tout, organiser l'enseignement de cet art et en exiger l'application générale au culte religieux. Dans vingt ans, si on entrait franchement dans la voie que j'indique, la musique serait plus populaire en France qu'elle ne l'a jamais été en Italie et en Allemagne. Alors, dans les églises, on entendrait de douces et pieuses harmonies; c'est là que l'enfant dès son plus bas âge prendrait le goût de la musique, et quand ce goût serait général, on pourrait exécuter dans les écoles, dans les armées, pendant le travail, pendant le repos, dans l'atelier ou dans les salons, ces chants patriotiques et moraux par lesquels on célébrerait la gloire et la vertu, on flétrirait le vice, on exalterait le mérite, on ferait naître dans tous les esprits un saint enthousiasme, des sentiments nobles; enfin, on formerait le cœur en développant l'intelligence.

F. Danjou.

MÉCANISME MUSICAL TRANSPOSITEUR

POUR ORGUE OU PIANO,

PAR

M. CLERGEAU,
Curé de Villeblevin, diocèse de Sens (Yonne).

SES EFFETS SUR L'ORGUE ET SUR LE PIANO, SES CONSÉQUENCES DANS LE MONDE MUSICAL.

SUIVI D'UNE LETTRE APPRÉCIATIVE DE MGR. L'ARCHEVÊQUE DE SENS; D'UNE LETTRE DE M. L'INSPECTEUR DE L'INSTRUCTION PRIMAIRE; D'UN RAPPORT FAIT A M. LE MINISTRE DES CULTES PAR M. POLLET, ORGANISTE-ACCOMPAGNATEUR DE NOTRE-DAME DE PARIS.

Je demande pardon à mes lecteurs de leur transcrire en entier ce long titre; mais je les prie de le lire avec grande attention, de bien graver dans leur mémoire le nom et l'objet de cette invention, afin de ne pas être dupes plus tard de toutes les belles choses qui seront dites sur le compte de ce mécanisme, dont le charlatanisme s'empare déjà. J'invite aussi M. Clergeau, inventeur de ce procédé, à méditer sérieusement les observations que je vais faire, afin de pas s'engager plus avant dans l'exploitation de son procédé, destiné, comme le mécanisme Cabias et autres de ce genre, à désappointer ceux qui l'achèteront et à ruiner ceux qui le vendront. Je suis bien aise d'avoir une fois l'occasion d'exprimer mon jugement sur ces inventions, dont le clergé se préoccupe depuis plusieurs années, et qui ont toutes le même objet, *toucher l'orgue sans être musicien.*

Aux grandes époques de la religion, on eût interdit un prêtre qui se fût avisé d'inventer un moyen de supprimer l'art et l'intelligence, si ce moyen eût pu exister. Alors, c'était le clergé qui

portait dans son sein le génie et la civilisation; alors, c'était le clergé qui mettait au jour toutes les découvertes réellement utiles; c'était par ses soins que s'agrandissait le domaine de la science; c'était lui enfin qui conservait intact le précieux dépôt des arts. Aujourd'hui, je regrette d'être obligé de le dire, il se trouve un archevêque d'une des plus anciennes églises de France, qui accorde son approbation motivée, sa recommandation expresse, à une prétendue invention, qu'on annonce déjà avec éclat, comme devant changer la face de la musique religieuse, et qui ne changera rien du tout, si ce n'est la monnaie des curés ou fabriques qui se laisseront sottement éblouir par des promesses irréfléchies.

D'abord, en principe, une invention destinée à supprimer la science, à étouffer l'imagination, à anéantir l'art et l'étude, est mauvaise et condamnable; c'est un retour vers la barbarie, ce n'est pas un progrès de l'esprit humain, et c'est surtout au clergé qu'il appartient de repousser et de condamner des projets si rétrogrades. MM. Cabias, Laroque, etc., ont imaginé depuis quelques années un mécanisme pour toucher l'orgue sans savoir la musique. Eh bien! à supposer que cela soit possible, où veut-on nous conduire? Est-ce à faire entendre au peuple dans les villages les sons monotones d'un orgue qui jouera le plain-chant à l'unisson ou avec des accords? Et après, que résultera-t-il pour l'art, pour la religion, pour la pompe du culte d'une telle découverte? Est-ce que Dieu peut être glorifié autrement que par les productions de l'intelligence; est-ce que si un perroquet était dressé à chanter l'office canonial dans un chapitre, les chanoines pourraient pour cela se dispenser de le réciter? C'est cependant une espèce de perroquet savant que cet organiste improvisé qui apprend à diriger une machine, et qui exerce ainsi d'une manière toute brutale l'auguste pouvoir d'édifier le peuple par de pieuses mélodies, de contribuer à la magnificence du culte par d'harmonieux accords.

A vrai dire, M. Clergeau n'est pas tout-à-fait aussi barbare; son système exige encore quelque intelligence : voici en peu de mots en quoi il consiste.

M. Clergeau a inventé un mécanisme pour opérer sur un clavier la transposition dans tous les tons. En fait, ce mécanisme peut être ingénieux, il peut être utile dans quelques cas, et déjà

MM. Roller et Blanchet, facteurs célèbres de piano, en ont fait l'application il y a plusieurs années. Je ne sais en quoi la découverte de M. Clergeau diffère de celle de M. Roller; le moyen importe peu, le résultat est le même. Il peut arriver en effet dans un salon, dans un concert, qu'un chanteur ou une cantatrice, éprouvant quelque fatigue, demande à l'accompagnateur de baisser d'un ton ou d'un demi-ton le morceau qu'on doit exécuter; un musicien tant soit peu exercé préférera toujours transposer naturellement en supposant d'autres clefs que celles qui se trouvent à la portée. Mais cependant j'admets qu'il puisse être commode d'avoir un clavier mobile qui n'oblige pas l'intelligence à un travail, à une attention plus grande; mais, hors du salon, du concert et de ces cas très rares d'application de la transposition, je n'en comprends pas l'utilité. La transposition du plain-chant ne présente pas des difficultés notables, et cela est si vrai, que tous les joueurs de serpent, qui, à coup sûr, ne sont pas d'habiles artistes, transposent le plain-chant avec facilité.

Cependant je concevrais encore jusqu'à un certain point que M. Clergeau offrît sa découverte pour ce qu'elle vaut à ceux qui en comprennent l'utilité. Mais il ne s'arrête pas là, et dans un prospectus pompeux, dont on a lu le titre en tête de cet article, il annonce la prétention d'accomplir un progrès immense, de changer la face du chant religieux en France, à l'aide de cette découverte. Il suffira d'acheter à M. Clergeau un orgue, une méthode de plain-chant, une méthode de musique, il donnera son mécanisme par-dessus le marché, et tout sera sauvé, l'art, le culte, la religion.

Procurer à toutes les églises, même les plus pauvres, un instrument et un organiste qui puisse se former facilement, a été l'objet de mon travail, qui, je crois, sera couronné d'un plein succès.

Telles sont les expressions de M. Clergeau; ailleurs, il offre aux évêques de se rendre aux retraites ecclésiastiques, *et là*, ajoute-t-il, *muni d'une méthode de plain-chant, d'une méthode d'orgue applicable au plain-chant, et d'une méthode de musique, je ferai voir à chacun comment, en* HUIT *ou* QUINZE *jours d'exercices suivis, le premier venu pourra servir d'organiste et jouer assez habilement pour exécuter des morceaux graves et accompagner le*

chœur. Ces assertions téméraires trouveront, je le sais, plus d'un membre du clergé qui les révoquera en doute; mais elles sont perdues dans le mémoire de M. Clergeau, au milieu d'une phraséologie touchante sur l'état du chant et de la musique dans nos églises, nos écoles, nos salons. Soutenu par toutes ces belles considérations, appuyé par la lettre de l'archevêque de Sens, par une lettre de l'inspecteur des écoles primaires de Sens, inspecteur dont je signale le goût et le jugement à M. de Salvandy, ministre de l'instruction publique, aidé enfin par une attestation arrachée, je ne sais comment, à mon honorable et excellent collègue à Notre-Dame, M. Pollet (1), M. Clergeau pourra séduire un certain nombre de curés et de fabriques, sauf à les abandonner plus tard à leurs regrets superflus.

En résumé, M. Clergeau, homme de bien, prêtre zélé, je n'en doute pas, doit se hâter de retourner à ses ouailles; tous ces prêtres commerçants d'orgue ou d'autre chose jouent un rôle qui ne leur convient pas : si l'imprimerie, la boussole, la vapeur étaient à inventer, et qu'un membre du clergé fût l'auteur de telles découvertes, il devrait les livrer au monde savant et réserver seulement pour lui, pour l'honneur du corps auquel il appartient, la gloire qui lui serait légitimement due; mais quand il s'agit d'inventions qui doivent faire rétrograder l'esprit humain, les évêques devraient enfouir dans une sacristie les inventeurs et leur prescrire de s'occuper seulement du saint ministère.

J'entends une objection qui bourdonne autour de moi, et que répètent, hélas! un grand nombre de voix; la voici:

Dans nos campagnes, nous n'avons pas d'orgue ni d'organiste, nous ne pourrons jamais en avoir si ce n'est par des moyens très économiques. Eh bien, n'ayez pas d'orgue ni d'organistes, mais ne soyez ni Vandales ni barbares. Les premiers chrétiens n'avaient ni orgue ni organistes, et ils n'en chantaient pas moins les louanges de Dieu. Mais, si vous voulez réellement améliorer le chant religieux, étudiez-le d'abord dans vos séminaires, ensuite réunissez autour de vous les paysans, les artisans de votre paroisse, enseignez-leur le chant, formez leur voix, usez de

(1) Nous devons faire remarquer que M. Pollet se borne dans sa lettre à approuver l'utilité de ce mécanisme sous le seul rapport de la transposition, ce qui n'autorise pas M. Clergeau à annoncer les résultats extraordinaires qu'il promet inconsidérément.

votre influence, employez vos démarches pour obtenir que le gouvernement fasse enseigner l'orgue dans les écoles normales, et vos instituteurs communaux deviendront par ce moyen des organistes capables. Enfin, épuisez vos forces, consacrez votre vie à des œuvres de progrès et d'intelligence, mais n'encouragez pas, n'adoptez pas toutes ces machines abrutissantes, destructives de tout art, et souvenez-vous que la religion a toujours marché à la tête de la civilisation, qu'elle a créée, à la tête des arts, qu'elle a nourris, à la tête des sciences, qu'elle a éclairées de son divin flambeau.

F. Danjou.

LETTRE

A M. LE DIRECTEUR DE LA REVUE DE LA MUSIQUE RELIGIEUSE,

SUR

L'ÉTAT DE LA MUSIQUE

DANS UNE PARTIE DE L'ITALIE[1].

Monsieur,

Vous m'avez demandé des détails sur la situation actuelle de la musique religieuse en Italie, et particulièrement dans cette province (2). Je tâcherai de vous faire part des faits que mes connaissances et ma position m'ont permis de recueillir. D'après la division adoptée dans l'introduction de votre *Revue*, et parlant de l'Italie en général, je répéterai ce que je vous ai dit déjà dans une précédente lettre, que le plain-chant n'est pas tout-à-fait abandonné. Chaque cathédrale, du moins dans la petite partie d'Italie que je connais, a un corps d'ecclésiastiques spécialement chargés de l'exécution du plain-chant; et je connais même de simples paroisses de cette province et d'autres encore où le plain-chant est conservé. Pourtant le chant grégorien ne jouit pas d'une estime si grande qu'on le préfère exclusivement. Dans les grandes solennités, il est presque toujours remplacé par la musique. Et en parlant de celle-ci, je dois vous confesser que les journaux n'ont pas menti lorsqu'ils disaient que la vraie mu-

(1) Nous sommes heureux d'enrichir notre *Revue* de l'excellente et instructive lettre qu'on va lire, et que nous adresse un de nos abonnés, M. S.-B. Candotti, maître de chapelle à Cividale. S'il y avait en Europe un certain nombre de prêtres doués d'un jugement aussi sain, d'un désir aussi sincère de s'instruire, la restauration du chant religieux serait vite accomplie.

(2) Le Frioul.

sique sacrée avait été détrônée en Italie par la musique profane des théâtres. A Rome même, les choses se passent ainsi, et j'en ai eu, il y a quelque temps, une preuve irrécusable. J'avais prié un de mes amis, qui allait visiter cette ville, de m'apporter à son retour quelque morceau de musique sacrée, et de choisir parmi les maîtres modernes ceux qui jouissaient de plus de célébrité. Je m'attendais donc à quelque ouvrage qui me rappelât Palestrina et Allegri, plus les progrès de l'harmonie et de la mélodie moderne. Mais quel ne fut pas mon étonnement, lorsque, au lieu de cela, je me trouvai en possession d'une messe à trois voix avec accompagnement d'orgue, d'un nommé Pierre Terziani, œuvre d'un goût et d'un style tout-à-fait dépravés!

Il y a quelques années, un amateur de ma ville a fait venir de Rome aussi quelques messes et plusieurs psaumes d'un autre maître des États du Pape. Il avait cru faire une trouvaille d'une valeur incomparable. Mais le maëstro Comencini détruisit bientôt ses illusions; il déclara ces productions musicales indignes d'être entendues dans une église et même dans les théâtres, et bonnes tout au plus à défrayer les plus ignobles cabarets. Ce mauvais goût, qui offense non seulement la religion, mais le bon sens même, a trouvé parmi les bons maîtres italiens qui nous restent encore des détracteurs impitoyables. L'abbé Baïni, dans ses savants mémoires sur Palestrina, se plaignit amèrement d'un pareil état de choses. Son exemple trouva des imitateurs, parmi lesquels il faut citer M. Eustache Castaneo, auteur de piquantes observations insérées dans sa *Frustra musicale;* le maëstro Boucheron et l'avocat Casamorata, auteur de plusieurs articles insérés dans la *Gazette musicale* de Milan, ainsi que l'abbé Alfieri, qui a traité ces questions dans son *Mémoire sur le rétablissement du chant religieux*, écrit à l'occasion des funérailles du duc d'Orléans. Ces remontrances, appuyées sur les réflexions de quelques autres savants critiques, me paraissent avoir produit une tendance à des améliorations devenues nécessaires. Toutefois, si cette tendance semble vouloir se généraliser, je ne partage point l'opinion singulière émise quelquefois par la *Gazette musicale* de Milan, opinion qui semble vouloir attribuer ce mérite à l'apparition du *Stabat* de Rossini. Je suis persuadé que vous vous rangez à mes idées à cet égard. Je serais plutôt d'avis que la musique sacrée éprouve en ce moment la destinée de toutes choses ici-bas : lorsque le

dernier degré du mal est atteint, il arrive une réaction favorable et un retour vers un passé meilleur. On dirait que cette heureuse réaction commence à porter ses fruits. Dans ces derniers temps, les journaux ont fait mention de quelques compositions qui, s'éloignant de la route commune, semblaient revêtir cette forme austère qui convient à la majesté du temple. Mandanici a ouvert la voie par un *Ave Maria;* il a ensuite fait exécuter, l'année dernière, dans la cathédrale de Milan, un *Gloria* à huit voix, avec double fugue, genre fréquemment en usage en Italie pendant les siècles derniers, et inconnu pour ainsi dire de nos jours. Cet *Ave Maria*, quoique laissant beaucoup à désirer sous le rapport de l'harmonie et du contre-point, m'a paru cependant un morceau convenable; il renferme des mélodies distinguées et graves. Grâce à cette mélodie, cachet distinctif de la musique italienne, cette dernière aura toujours, à mon avis, la préférence sur celle de l'Allemagne et des autres nations.

Le mauvais goût a atteint aussi les organistes, du moins en grande partie. Ceux qui font entendre les passages les plus brillants du dernier opéra, ceux-là seulement ont de la réputation et sont classés parmi les artistes d'un goût épuré. Il n'est pas étonnant qu'un pareil désordre ait lieu lorsque les organistes, privés de bonne musique écrite expressément pour l'orgue, se voient contraints de recourir aux productions théâtrales qui encombrent les magasins. J'avais conçu l'idée, il y a quelques années, de proposer à M. Ricordi d'inviter les plus savants organistes italiens à remplir cette lacune; il aurait choisi ensuite parmi les meilleures compositions celles qu'il aurait jugées dignes de voir le jour. Avant moi, le docteur Casamorata, de Florence, avait proposé la même chose dans quelques articles sur le meilleur moyen de jouer l'orgue; mais, jusqu'à présent, je ne connais point en Italie un endroit où l'on ait songé à mettre ce projet à exécution. Au contraire, tous les jours on voit paraître des morceaux extraits d'opéras que le dilettantisme moderne a introduits dans la musique sacrée. Y a-t-il quelque chose de plus ridicule, par exemple, qu'un finale d'opéra réduit, non seulement pour piano, mais pour flûte seule ou avec accompagnement d'autres flûtes, *ad libitum?* Voilà encore un grief de la *Gazette musicale* dont elle a fait mention dans ses articles. On doit en savoir d'autant plus de gré à son propriétaire, M. Ricordi, que le débit de

pareilles publications contribue puissamment à enfler sa caisse. Il est vrai que dans le catalogue de nos éditeurs de musique vous voyez mentionner l'orgue; mais bon Dieu! qu'y trouvez-vous? Vous y voyez des symphonies tirées d'opéras, des sonates qui ne sont autre chose qu'une cavatine, qu'un duo, ou bien un air varié avec chœurs; des motifs qui vous rappellent une valse; vous y voyez enfin (ô honteuse impudence!) des annonces de cette sorte : *Morceau dansant arrangé pour l'orgue* (1)! Voilà où en est réduite la musique d'orgue en Italie, si l'on en excepte pourtant quelques organistes de talent qui unissent à une grande habileté une haute idée de leur mission. Plaise à Dieu qu'une amélioration se fasse sentir dans ce genre! la religion la réclame, et les personnes sensées la désirent.

Quant à cette province, il y a peu à dire pour le moment. Le plain-chant n'y est pas tout-à-fait négligé, et dans la cathédrale d'Udine, dans celle collégiale de Cividale et dans plusieurs autres paroisses, il conserve toute l'importance qu'il mérite. Il y a quelques années, on a fondé, au séminaire d'Udine, une école pour le chant grégorien en faveur du clergé; mais les progrès n'ont pas encore atteint un degré suffisant de perfection, car le professeur, homme doué de beaucoup de science, n'a pu guère s'occuper de l'école de chant, par le motif que la physique réclame presque exclusivement son temps. Je n'ai rien d'extraordinaire à noter, quant à la musique qu'on y fait. Un des plus grands défauts observés par moi, et que je crois communs à la plupart des églises d'Italie, c'est le manque des voix et le grand nombre des instruments. Une musique solennelle est exécutée à Udine par sept ou huit chanteurs, avec accompagnement de seize instruments à peu près, plus l'orgue; et le maître de chapelle paraît avoir une affection particulière pour les trombettes et les trombones, ce qui fait que dans les morceaux on ne sait si les voix accompagnent l'orchestre ou si elles se taisent. J'ai essayé d'introduire quelque réforme ici, et pour cela j'ai cherché à instruire quelques enfants et quelques ouvriers pour les adjoindre au nombre trop restreint des chanteurs d'église que nous possédons. Mais mon premier essai n'a pas eu la réussite que je désirais, attendu que parmi mes élèves je n'ai pas rencontré

(1) *Pezzo ballabile ridotto per organo.*

beaucoup d'habileté. Quelques cérémonies solennelles, chantées par des voix graves, moyennes et aiguës, avec accompagnement d'orgue seul et de deux basses, ont pourtant réussi. A Udine, je connais une personne qui pourrait avoir une notable influence pour opérer une grande amélioration à cet égard: c'est M. François Comencini, directeur de l'Institut philharmonique, et certainement un des meilleurs organistes d'Italie. Je sais qu'il a proposé au chapitre de se charger de la fondation d'une maîtrise à l'instar de quelques cathédrales de France. Puisse-t-il trouver un appui dans le chapitre d'Udine! Ses nombreuses connaissances, la bonté de son caractère, qui ont su lui conquérir l'estime de tous, méritent le succès.

Si maintenant nous ne pouvons mentionner que bien peu de noms célèbres dans cette province, nous avons possédé dans le temps quelques hommes dignes d'éloges. Deux maîtres du siècle dernier, D. Barthélemy Cordans et D. Pierre Pavona, qui eurent la direction, l'un, de la chapelle d'Udine, et l'autre, de celle de Cividale, seraient dignes d'être connus plus qu'ils ne le sont au-dehors de cette province. Cordans mourut vers 1750. Il a laissé une prodigieuse quantité de musique d'église, bien qu'un grand nombre de ses productions aient été la proie des flammes. Il pouvait passer de son vivant à bon droit pour un des meilleurs maîtres de chapelle de l'Italie. Dans ses messes et dans ses psaumes concertés, on n'y trouve de bon que les morceaux d'ensemble et les fugues qu'on peut mentionner, et qui décèlent un grand maître; les morceaux de concert ne seraient point exécutables aujourd'hui, car ce genre de musique varie avec la mode. Mais il fut vraiment admirable dans la composition de quelques messes et psaumes à quatre voix, à la manière de Palestrina, basés sur la tonalité moderne, et qu'on chante aujourd'hui encore dans la cathédrale d'Udine. C'est dommage que de pareilles œuvres ne puissent être entendues ausssi souvent qu'on le voudrait, faute de voix; jusqu'à l'année 1830, ils furent encore exécutés de manière à mériter l'attention des connaisseurs. Pavona, élève de Cordans, est mort en 1786. Il est peut-être moins inconnu que son maître hors du Frioul, grâce à quatre messes dans le genre de Palestrina qu'il fit imprimer à Bologne en 1770, et qui peuvent soutenir la comparaison avec celles de Cordans. Nous possédons ici plusieurs morceaux de lui véritablement

beaux, parmi lesquels il faut citer un *Salve regina* à quatre voix qui, malgré un style un peu fleuri, me semble posséder le cachet religieux au même degré que celui de M. Hauptmann, d'une rare beauté, donné par vous à vos abonnés. Dans les morceaux de concert, Pavona a toujours su réunir la grâce des mélodies et l'expression exacte des mots.

Voilà tout ce que je peux vous dire sur la musique religieuse d'Italie et du Frioul en particulier. J'espère que quand vous ferez votre voyage projeté dans cette belle péninsule, vous serez plus satisfait que vous ne l'avez été dans celui que vous fîtes dernièrement en Belgique, et dont vous avez rendu compte dans la *Gazette musicale.*

Quant à l'autre demande dont vous m'avez honoré, touchant les manuscrits de plain-chant antérieurs au quatorzième siècle, je crois avoir trouvé dans les archives de ce chapitre quelque chose qui pourra satisfaire vos désirs. Je vous citerai d'abord un missel romain du treizième siècle, d'une date certaine, car on y voit écrit sur la première page l'année 1252, et qui renferme aussi quelques traces de chant grégorien; j'ai trouvé, en outre, deux manuscrits contenant antiphonaire et graduel; j'ignore pourtant s'ils sont complets. Je les ai comparés au caractère du missel, et ils me paraissent dater de la même époque. Ce que je trouve de particulier dans ces deux manuscrits, et qui pourrait peut-être servir à déterminer avec précision le siècle où ils furent écrits, c'est l'usage répété de cinq lignes pour le chant, chose qui ne se voit guère dans les manuscrits d'une date plus récente. Il existe, en outre, deux processionnaux en petit format qui peuvent avec toute probabilité être reportés au treizième siècle. Comme les deux manuscrits mentionnés, ces processionnaux sont conformes à la liturgie spécialement en usage dans cette église; car il faut savoir qu'avant le concile de Trente cette célèbre collégiale avait un rit à elle qui différait du romain en plusieurs choses. Outre cela, nous possédons encore plus de vingt manuscrits en parchemin grand format; quelques uns sont des antiphonaires, d'autres des graduels. Le chanoine archiviste les classe parmi ceux du quatorzième siècle, je ne sais sur quel fondement. J'ai cherché dans ces manuscrits l'antienne *Completi sunt*, mentionnée par M. Fétis à la page 98 de la *Revue*, et je l'ai trouvée en trois endroits. La faute du triton

ne se trouve que dans une seule copie, qui me paraît la moins ancienne. La même faute du triton se rencontre communément dans les éditions imprimées, à l'antienne du *Magnificat*, dans les deuxièmes vêpres pour les saintes veuves, aux mots : *otiosa non comedit*. Il y a l'usage ici de les chanter en accouplant le *si* avec le *bémol;* mais il m'a toujours paru que ce *bémol* ne convenait pas à la nature du huitième ton. Du reste, rendant le *si* naturel, la relation du triton est trop directe; mais je m'aperçois maintenant, d'après les observations de M. Fétis, qu'il s'est glissé en cet endroit quelque erreur. J'observe, en outre, que cette antienne a été conservée telle sans aucun changement dans la belle édition de l'antiphonaire faite à Turin en 1833.

Outre tous ces manuscrits, il m'est tombé entre les mains un bréviaire d'Aquilée qui porte sur la couverture la date du onzième siècle, et j'ai vu des notes de musique indiquées sans aucune ligne, mais avec de simples signes sur les paroles. Le désir d'en étudier la signification s'est emparé de moi tout d'abord, et je les comparai avec ceux des antiphonaires d'une date postérieure. Je croyais que c'était un système facile, à peu près comme celui du *Bréviaire romain noté selon un nouveau système de chant très court, très facile et très sûr. Paris*, 1722. Mais, tout en commençant, je m'aperçus que la chose présentait plus de difficulté que je ne croyais, et que pour déchiffrer ces signes il fallait un nouveau *Champollion*. Ayant examiné d'abord les cadences des psaumes notées sur les voyelles *e u o u a e*, je trouvai que la cadence la plus commune du ton huitième est toujours notée ainsi : *ė ù ō ů à ē*; celle du second toujours ainsi : *ė ù ō ů à ė*, et celle du sixième de cette façon : *ė ù ō ů à ē*. On voit, d'après ces exemples, que le même signe est toujours mis en usage pour indiquer des notes différentes. Peut-être le signe ' voulait-il indiquer la dominante de chaque ton; pourtant cette règle n'est pas toujours suivie dans le cours de ces exemples. Vous connaissez cette notation qui était en usage en usage en Italie avant Guy d'Arezzo; pour moi, elle présente un mystère impénétrable, et je n'en trouve aucun renseignement à ce sujet dans l'article *Notation* de M. de La Fage dans l'*Encyclopédie des gens du monde* (1).

(1) Il s'agit, dans le manuscrit dont parle M. l'abbé Caudotti, de la notation

Il y a quelques jours, me trouvant à Udine, j'ai cherché dans la bibliothèque de l'évêché, et j'y trouvai quelques manuscrits de plain-chant du treizième siècle, et même quelques uns du dou-

saxonne ou lombarde, dont il reste en France, dans nos bibliothèques, un grand nombre d'exemples dans divers manuscrits. Nous ne croyons pouvoir mieux faire que de transcrire ici ce que dit M. Fétis sur ce sujet dans son *Résumé philosophique de l'histoire de la musique*, placé en tête de la *Biographie universelle des musiciens.*

« Le plus ancien monument de la notation saxonne qui me soit connu est un antiphonaire anglo-saxon accompagné de chant : ce manuscrit, de la fin du huitième siècle, a appartenu à l'abbé de Tersan, qui l'a vendu avec quelques autres antiquités à lord Erskine. Il est regrettable que ce reste précieux d'une époque si reculée ne soit point passé dans quelque bibliothèque publique où les érudits auraient pu en prendre connaissance. Heureusement un autre monument non moins important, qui existe parmi les manuscrits de la Bibliothèque des ducs de Bourgogne, à Bruxelles, peut nous consoler de l'oubli où celui-ci est enseveli. Cet autre monument est un manuscrit qui porte la date de 885 et qui contient plusieurs ouvrages, parmi lesquels on remarque une lettre de Reginon, abbé de Prum, adressée à Rathbode, évêque de Trèves, et qui a pour titre : *Epistola de Armonica institutione.* Elle est suivie de l'exposé des huit tons du chant ecclésiastique, avec leurs différences notées en caractères saxons (*). La même notation est employée dans le missel de Worms, dont le manuscrit, du neuvième siècle, est à la bibliothèque de l'Arsenal à Paris (**), dans un manuscrit de Saint-Martial de Limoges, qui contient, entre autres choses, une chanson latine notée, sur la bataille de Fontenai, gagnée par Charles-le-Chauve, le 25 juin 842; dans plusieurs missels et antiphonaires du dixième siècle (***), et dans beaucoup d'autres manuscrits.

» Il serait peut-être difficile de déchiffrer cette notation saxonne, dont aucun auteur n'a connu l'origine, si Hucbald, moine du dixième siècle, n'en avait donné la clef dans une autre notation dont il était inventeur. Il est vrai que le passage du livre d'Hucbald où se trouve cette explication n'est pas lui-même exempt de quelques difficultés ; mais enfin, après y avoir employé quelque persistance, j'ai réduit cette antique notation à ses éléments (****) ; on en trouvera des exemples avec les explications dans la planche *b* qui accompagne ce résumé.

» Deux principes se font remarquer dans la notation saxonne : l'un consiste

(*) » L'abbé Gerbert a publié la lettre de Reginon dans sa Collection des écrivains ecclésiastiques sur la musique (t. I, p. 230-247), d'après deux copies qu'il tenait de l'abbé Martini et de Marpurg, et qui avaient été prises sur un manuscrit de Leipsick; mais il n'avait pu se procurer l'exposé des tons en notation saxonne, qui est la partie la plus intéressante de l'ouvrage de Bernon.

(**) » Sous le n° 192, in-4.

(***) » V. *Gerberti de Cantu et Mus. Sac.*, t. II, pl. 10 et suiv.

(****) » L'abbé Gerbert a donné ce passage d'Hucbald à la fin des Traités de musique de cet auteur, dans sa collection des *Scriptores ecclesiast. de Musica Sacra*, t. I, p. 229; mais les signes de la notation saxonne paraissent être figurés d'une ma-

zième; mais ils sont tous du rit bénédictin, car ils viennent de l'abbaye de Maggio dans le Frioul.

J'ai, en outre, rencontré dans les archives de ce chapitre un

dans l'expression des sons isolés de toutes les notes de l'échelle par des points; l'autre dans la représentation de certains groupes de sons par des signes collectifs. Le premier de ces principes appartient à l'Occident, l'autre paraît avoir passé de l'Orient dans le Nord, à une époque très antérieure à celle de l'invasion des peuples septentrionaux dans l'Europe méridionale. Quoi qu'il en soit, le premier de ces principes est devenu dominant dans la notation latine du moyen-âge et dans celle qui est maintenant en usage parmi nous; et de tous les signes représentatifs de groupes de sons, on n'a conservé dans la notation moderne que ceux de l'ornement mélodique appelé *groupe*, et du *trille*. N'oublions pas de faire remarquer, toutefois, que bien différents des signes collectifs de sons de la musique orientale, ceux des notations saxonne et lombarde n'étaient point destinés à représenter des ornements du chant, et qu'ils n'étaient souvent qu'une matière abrégée et liée d'exprimer par un seul caractère plusieurs sons syllabiques, ou bien des signes de liaison entre deux ou plusieurs sons lents. Ce ne fut qu'aux douzième et treizième siècle que les signes de la notation lombarde, modifiée par l'adjonction de la portée, servirent quelquefois à représenter les agréments du chant qui s'étaient introduits de l'Orient dans l'Occident, à la suite des croisades.

» La notation dite *lombarde* a été portée en Italie dans les dernières années du sixième siècle ou au commencement du suivant par les *Lombards* ou *Longobards*, peuple venu de la Suévie, de la Prusse et des bords de la Baltique. Cette notation, peu modifiée, s'est maintenue dans l'Allemagne du Nord jusqu'à la fin du seizième siècle, et était alors connue sous le nom de *notation allemande*. La domination des Lombards en Italie fut détruite en 774 par Charlemagne; mais ni l'écriture de ce peuple, ni sa notation musicale ne disparurent après eux des pays qui avaient composé leur royaume; les bibliothèques de l'Italie sont remplies de monuments de cette écriture et de cette notation, qui portent des indications certaines des neuvième, dixième, onzième et douzième siècles.

» Les signes caractéristiques de la notation lombarde sont: 1° des points carrés, plus ou moins allongés, en raison de la valeur des notes, pour les sons isolés; 2° des traits qui partent d'un point quelconque en s'élevant ou s'abaissant pour indiquer le passage d'un son à un autre plus haut ou plus bas, et d'autres si-

nière inexacte dans les manuscrits dont il s'est servi. Le manuscrit 7211 de la Bibliothèque royale de Paris, où j'ai puisé le même passage, ne laisse rien à désirer sous les rapports de la beauté de l'exécution calligraphique et de l'exactitude.

» Au reste, il n'est point inutile de faire remarquer que l'abbé Gerbert n'a rien compris aux notations diverses qu'il a citées dans son traité *De Cantu et Musica Sacra*, et dans sa Collection des écrivains ecclésiastiques sur la musique. Cette partie de l'histoire de l'art a causé bien d'inutiles tortures aux écrivains qui s'en sont occupés. L'espèce de traduction que Walther a donnée d'une variété de cette notation, dans son Lexique diplomatique, et que Forkel a reproduite, est inexacte et insuffisante.

grand manuscrit du seizième siècle, contenant quatorze messes d'auteurs flamands écrites en parties séparées sur le même livre, et un autre manuscrit du même siècle renfermant plusieurs

gnes qui, après avoir monté ou descendu, retournent par une liaison prolongée au point d'où ils sont partis, pour exprimer le passage d'un son à un autre et le retour au premier.

» L'analogie de plusieurs formes de la notation lombarde avec celles de la notation saxonne est sensible; la différence de leur aspect tient principalement à ce que les formes anguleuses de l'écriture des Lombards dominent dans la notation de ceux-ci. Ces formes sont aussi plus déterminées, moins vagues que les formes saxonnes. De là vient qu'elles ont exercé plus d'influence que celles-ci sur la formation de la notation latine du plain-chant, dont je parlerai tout-à-l'heure.

» Les notations latine du pape Grégoire, saxonne et lombarde primitives, furent employées dans les églises de la communion romaine et dans les écoles de musique de l'Occident jusqu'à la fin du dixième siècle, ou vers les premières années du onzième. Chaque diocèse, chaque église, chaque école adoptait l'une ou l'autre, suivant la fantaisie ou les connaissances particulières de l'écolâtre ou du chantre de la paroisse. A ces trois systèmes principaux de notation s'étaient joints quelques systèmes particuliers, imaginés par des musiciens peu connus aujourd'hui. Le plus complet et le meilleur de ceux-ci fut imaginé dans le dixième siècle par le moine Hucbald. Cette notation était composée d'un certain nombre de signes d'invention qui, par leur position droite ou couchée, directe ou retournée, exprimaient des sons divers graves ou aigus, mais tous d'égale valeur, parce qu'au temps où vivait Hucbald, on n'observait plus la quantité prosodique dans l'exécution du chant de l'église, surtout dans les Gaules (*). Ce système eut peu de partisans. Hermann, surnommé *Contract*, me paraît être le seul écrivain sur la musique qui en ait parlé, environ soixante ans après la mort d'Hucbald.

» Un autre système particulier, que je crois antérieur à celui de ce moine, a eu quelque succès, car on en trouve des exemples dans un assez grand nombre de manuscrits. Ce système de notation consistait à disposer un certain nombre de lignes superposées et dont les intervalles représentaient les degrés des intonations de l'échelle des sons, et à placer dans ces espaces les syllabes qui répondaient dans le chant à chacune des intonations. Ce système n'était applicable qu'à un chant qui n'admettait que des notes d'égale valeur et de temps égaux. On trouve aussi dans les manuscrits des exemples où les lettres de la notation de Grégoire sont disposées à divers degrés d'élévation dans des cases formées de lignes horizontales. Les auteurs de ces exemples avaient oublié que les lettres désignant elles-mêmes les intonations, leur disposition à divers degrés de hauteur n'ajoutait rien à leur valeur représentative.

» Après la réforme de saint Grégoire, il n'y eut donc pas d'uniformité dans la notation du chant de l'église; les livres liturgiques étaient écrits d'après cinq ou six systèmes différents qui n'étaient compris que par ceux qui y étaient ha-

(*) » V. *Scriptores Ecclesiast. de Musica Sacra*, t. II.

messes, des *Magnificat* à verset et des motets en très grand nombre. J'ignore quel est l'auteur de la musique de ce deuxième manuscrit: selon toute probabilité, elle émane de quelques maîtres de cette collégiale, parmi lesquels on trouve un nommé

bitués; en sorte que le chantre d'une église aurait été souvent incapable de lire l'antiphonaire ou le graduel d'un autre lieu. Ce désordre augmenta encore vers la fin du dixième siècle, car il s'introduisit alors dans les systèmes de notation saxonne et lombarde des modifications qui en altérèrent la forme primitive de diverses manières; mais ce fut ce désordre même qui donna naissance à la notation moderne.

» Les auteurs respectives des points dans les notations saxonne et lombarde étaient souvent incertaines par la faute des copistes, ce qui rendait l'exécution de la musique fort difficile. Dans le dixième siècle, on imagina d'obvier à cet inconvénient en tirant à une certaine distance deux lignes parallèles, auxquelles on attribua la place de deux notes principales, par exemple *ut* et *fa*. Il n'y avait donc entre ces lignes qu'un intervalle de quarte, c'est-à-dire la place de *ré* et de *mi* qu'il était facile de distinguer. Les notes *la*, *si*, se plaçaient au-dessous de la ligne *ut*; *sol*, *la* supérieur, se mettaient au-dessus de la ligne *fa*. De cette manière, on avait une notation de lecture facile pour une octave, ce qui suffisait pour la plupart des chants de l'église.

» Quelquefois la ligne inférieure était attribuée à *ut*, quelquefois à *fa*; et lorsque le ton du chant l'exigeait, ces lignes devenaient *ré*, ou *sol*. Pour éviter toute équivoque à cet égard, on imagina de placer au commencement des lignes les lettres C, F, ou D, G, qui représentaient les notes *ut*, *fa*, ou *ré*, *la*, suivant le ton du chant, faisant ainsi un amalgame des systèmes de la notation saxonne et lombarde, et de celle de saint Grégoire. Ces lettres, qui servaient d'indicateurs au commencement des lignes, sont l'origine des *clefs* de la musique moderne. Quelques musiciens ne les trouvèrent pas suffisantes pour lever tous les doutes; ils imaginèrent de distinguer les lignes par des couleurs différentes: la ligne *fa* était rouge; la ligne *ut* était ou verte ou jaune. Quelquefois aussi il n'y avait qu'une ligne rouge pour *fa*; d'autres lignes tracées par un style dans l'épaisseur du vélin des manuscrits indiquaient les positions des autres notes, et ces notes étaient désignées par des lettres placées au commencement des lignes. Un peu plus tard, on rendit ces lignes plus sensibles à l'œil en les traçant avec de l'encre. Dès lors toutes les positions des notes étant déterminées, les signes collectifs de sons divers devinrent moins utiles, l'usage s'en affaiblit par degrés, sans disparaître pourtant entièrement, comme on le verra plus loin, et le point carré de la notation lombarde, placé sur les lignes ou dans les espaces, finit par prendre la forme de la note du plain-chant. De là l'origine de la notation qui est maintenant en usage. N'oublions pas de dire cependant que longtemps après que toutes ces améliorations eurent été faites, on se servait encore dans plusieurs églises de livres notés suivant les systèmes primitifs des notations lombarde et saxonne; car dans ces temps, où les communications étaient difficiles, les inventions et les perfectionnements ne se propageaient qu'avec beaucoup de lenteur. »

Jean-Baptiste Falcidio, qui a fait paraître à Venise, par les soins de Gardano, en 1570, plusieurs messes à cinq voix. Peut-être plusieurs de ces compositions sont-elles de l'école flamande; et même sur une messe de ce même livre j'ai lu le nom de Josquin (1).

Voilà tout ce que j'ai pu remarquer pour satisfaire à vos demandes. Si vous désiriez un examen plus approfondi sur ces manuscrits et ces messes flamandes, vous n'avez qu'à me faire part de vos désirs, et je m'empresserai d'y déférer, afin de vous témoigner ma reconnaissance pour la bonté dont vous daignez m'honorer.

Agréez, etc.,

J.-B. Candotti, prêtre,
Maître de chapelle de l'insigne collégiale de Cividale.

(1) Nous répétons ici l'invitation que nous avons adressée à nos lecteurs, de rechercher les anciens manuscrits et de nous en signaler l'existence.
(*Note du directeur.*)

ARTISTES CONTEMPORAINS.

L. DIETSCH.

Il faut être doué, non seulement d'un dévouement à toute épreuve, mais encore d'une vocation bien déterminée pour se livrer aujourd'hui, en France, à la composition de la musique sacrée. Aucune branche de l'art n'est l'objet d'une indifférence plus complète, et les choses en sont venues à ce point que M. L. Diescht, que l'on regarde avec raison comme le premier et presque le seul compositeur de musique religieuse de notre temps, a été obligé de faire exécuter et même de publier à ses frais les ouvrages qu'il a laborieusement écrits. Autrefois, on le sait, un artiste qui s'adonnait à ce genre d'étude pouvait, par son talent et ses travaux, prétendre à un poste bien rétribué de maître de chapelle dans une cathédrale, ou de surintendant de la musique dans une chapelle royale. Cherubini et Lesueur ont été les derniers auteurs de musique sacrée qui aient joui de la récompense due à leur mérite. Aujourd'hui, il n'y a rien à attendre ni du ministre, ni des Chambres, ni même du clergé, pour l'encouragement légitime de cette partie importante de l'art musical. Le ministre de l'intérieur et le directeur des beaux-arts qui le représente n'ont d'intérêt que pour la musique dramatique, les Chambres sont insensibles aux charmes de l'harmonie, la liste civile est trop pauvre, comme l'a démontré M. de Cormenin, et enfin le clergé, autant par indifférence que par le manque réel de ressources, ne peut et ne fait rien pour la musique religieuse. Il faut se résigner, et pour tout dédommagement offrir aux artistes dévoués, comme M. Dietsch, le témoignage de notre sympathie, de notre estime pour leur talent.

M. Dietsch est né à Dijon en 1809; il a été élevé à la maîtrise de cette ville, dirigée alors par M. Travesini; depuis, il vint étudier sous la direction de Choron, et c'est auprès de ce maître

illustre qu'il a formé son goût et son jugement. Le catalogue des œuvres de musique religieuse de M. Dietsch est déjà considérable : une grande quantité de motets, de morceaux d'orgue, deux messes brèves de cet auteur ont été publiés par madame veuve Canaux. Ces diverses compositions suffiraient assurément pour assigner à M. Diescht une place très honorable parmi les meilleurs auteurs de musique sacrée ; mais son mérite réel et élevé s'est surtout révélé dans deux messes à grand orchestre publiées depuis quelques années, et qui ont été exécutées plusieurs fois à Saint-Eustache.

Ces deux grandes compositions appartiennent au style libre ; elles ne réunissent pas, à notre avis, toutes les conditions que nous exigeons dans le style religieux ; mais, si on compare ces deux œuvres aux productions célèbres de musique religieuse conçues dans les idées des maîtres modernes, tels que Cherubini, Lesueur, Haydn, Mozart, on sera forcé de reconnaître que M. Dietsch s'est placé bien près de ces auteurs, s'il ne les a égalés, et même nous devons dire qu'il l'emporte souvent sur eux par la gravité de la mélodie et la convenance du style. C'est vers le milieu du siècle dernier que la musique religieuse a commencé à perdre le caractère sérieux, austère, que lui avaient conservé les anciens maîtres de l'école italienne, pour tomber dans le genre dramatique qui a généralement prévalu. Le *Stabat* de Pergolèse, qu'on admire depuis cent ans comme un chef-d'œuvre de musique religieuse, est un morceau passionné, d'une expression toute théâtrale, et le savant père Martini, l'un des derniers défenseurs du vrai style religieux, faisait remarquer très justement que la *Serva padrona*, opéra de Pergolèse, avait le même cachet, était frappé dans le même moule que le célèbre *Stabat* de cet auteur.

Après Pergolèse, tous les compositeurs de musique sacrée, Haydn, Mozart, Cherubini, ont abandonné les anciennes traditions de la musique ecclésiastique, pour transporter à l'église le genre expressif, passionné, qui convient à la musique dramatique. Plusieurs causes ont contribué à cette perturbation du goût : d'abord, le lieu auquel était presque toujours destinée la musique sacrée écrite par les maîtres les plus reconnus, et les moyens d'exécution dont ils disposaient. Les auteurs que nous avons cités étaient, en général, attachés à des chapelles royales ;

leurs œuvres étaient faites pour plaire à la réunion brillante de courtisans qui s'y rassemblaient; ces chapelles, établies sur des proportions restreintes, étaient mieux appropriées à des accents légers, profanes, qu'à des chants larges et majestueux, tels qu'en demandent nos vastes basiliques. Les cantatrices célèbres, les castrati, à la voix perçante et agile, les artistes les plus goûtés sur la scène, étaient chargés d'exécuter cette musique; il fallait l'écrire en vue des voix et des moyens dont on disposait, songer plus à l'effet qu'aux convenances, respecter moins le bon goût que la volonté et le caprice d'un roi absolu; et si l'on considère qu'à cette même époque, on brisait les vitraux de nos cathédrales, qu'on s'efforçait aussi d'habiller à la mode grecque et romaine, on comprendra que le sens de l'art chrétien était perdu, et que toutes les aberrations de jugement en fait de musique sacrée étaient la conséquence de l'état des esprits.

Les plus nobles génies, les maîtres les plus illustres ont cédé à cet entraînement général, et M. Dietsch lui-même, ayant écrit ses deux messes avant d'avoir suffisamment réfléchi sur les conditions de l'art religieux, est tombé dans des défauts reprochés à ses devanciers les plus fameux, dont il est souvent le rival.

Mais M. Dietsch est jeune, il n'est en quelque sorte qu'au début de sa carrière, il a fait de profondes et vastes études, il manie l'orchestre avec une habileté rare, il écrit pour les voix avec pureté et avec élégance, il connaît parfaitement le plain-chant, dont la majestueuse et imposante gravité est et sera toujours le type du vrai style de la musique ecclésiastique, il a vécu avec Palestrina, Marcello, Haendel, ce sont ses amis d'enfance et ses camarades d'étude; il peut et il voudra sans doute sortir des routes battues, et entrer franchement, nettement, par quelque bel ouvrage, dans la voie du progrès.

Nous ne repoussons ni le style moderne ni le style ancien, nous ne demandons ni l'exclusion de l'orchestre ni son adoption; ce que nous désirons, c'est une œuvre nouvelle qui ne ressemble par aucun côté aux conceptions dramatiques qui retentissent depuis trop longtemps dans nos églises. Copier Palestrina, ce serait reculer de trois siècles; imiter Cherubini ou Haydn, c'est rester stationnaire. Nous ne sommes pas du parti des bornes, et nous croyons que la carrière des arts n'a d'autres limites que celles qui sont imposées par le goût, par les lois naturelles du

beau et du vrai qu'il faut méditer et connaître pour produire des créations durables. Si nous demandons pour l'usage habituel de nos églises la restauration du plain-chant ; si nous croyons que cette forme de l'art est la plus parfaite, eu égard à son objet, nous ne repoussons pas pour cela l'hommage que le génie rendra à Dieu s'il se présente sous un aspect nouveau, mais vraiment religieux dans son expression et dans son caractère.

M. Dietsch a tout ce qu'il faut pour remplir une si belle mission : nous l'y convions de toutes nos forces, et nous lui promettons ces récompenses qui suffisent aux âmes honnêtes, savoir : la conscience du bien qu'on fait et l'estime des esprits éminents.

F. Danjou.

REVUE CRITIQUE.

NOVUM ORGANUM, Recueil de messes, proses, hymnes, antiennes, etc., publié avec l'approbation de S. E. Monseigneur le cardinal-archevêque de Malines, par J. HENRY, 2e édition. Bruxelles. Tircher.

La restauration du chant religieux, qui devrait préoccuper sérieusement tous ceux qui tiennent encore aux pompes du culte extérieur, n'a pas encore fait naître beaucoup de travaux pratiques destinés à propager ce mouvement et à le régulariser. Aussi enregistrerons-nous avec soin toutes les publications de ce genre qui viendront à notre connaissance, pour encourager de louables efforts, proposer des doutes et des conseils, et repousser ce qui nous paraîtrait contraire aux véritables principes.

Peu d'ouvrages de ce genre vraiment recommandables ont encore paru chez nous. Si l'on retranche les recueils de contrepoints ou chants sur le livre, dont l'adoption en plusieurs églises est une des causes principales de la dégradation où est tombée cette partie du culte, on ne trouve absolument que la collection des *Chants sacrés de l'office divin*, publiée par le fondateur de cette *Revue*. Un des obstacles les plus grands que doivent rencontrer de pareils travaux, c'est le morcellement de la France sous le rapport des usages liturgiques. Dans un tel état de choses en effet, ces publications, privées d'un débit assez étendu pour pouvoir même couvrir leurs frais, demeurent à peu près impossibles. Aussi peut-on affirmer que, du jour où l'on verrait renaître quelque uniformité, nombre de travaux, qui n'attendent qu'une occasion favorable pour se produire, viendraient s'inscrire sur les catalogues de nos éditeurs.

Le même inconvénient n'existe pas en Belgique; mais des obstacles d'un autre genre s'opposent dans ce pays à la réforme du chant ecclésiastique. L'habitude invétérée d'une musique bruyante et mondaine, l'emploi des instruments d'orchestre, ont

fait disparaître le plain-chant, ou bien sa conservation en de rares circonstances est achetée au prix d'une exécution détestable. Il faut donc payer un juste tribut d'éloges aux artistes qui luttent contre cette déplorable tendance. M. Henry, aujourd'hui maître de chapelle de Sainte-Gudule, a un droit spécial à la reconnaissance des amis de l'art religieux pour le cours gratuit de plain-chant qu'il a fondé à Bruxelles au mois de mai dernier. et qui est suivi par plus de deux cents personnes. Déjà, dans plusieurs circonstances, les meilleurs élèves de ce cours, au nombre de cent, ont initié le public aux jouissances si nouvelles et pourtant si anciennes du chant grégorien convenablement exécuté, et il y a lieu d'espérer que cette institution produira de grands résultats pour l'avenir.

M. Henry a pensé que ce n'était point assez d'ouvrir des cours, pour assurer au plain-chant les avantages d'une meilleure exécution. Il a cru qu'il était bon de fixer à l'aide de la notation moderne les traditions de cette exécution, et de donner aux organistes un accompagnement tout fait, afin de prévenir les doutes et les embarras d'une science peu sûre d'elle-même. Sous le titre assez mal choisi de *Novum organum*, il a publié un recueil de pièces grégoriennes extraites des divers offices de l'année, et il en a exposé le plan de la manière suivante.

« Mon ouvrage n'est pour ainsi dire qu'un travail de restaura-
» tion. J'ai adopté la notation moderne, afin de mettre à la portée
» des fidèles, plus ou moins versés dans l'étude de la musique,
» le chant grégorien négligé par les artistes et les professeurs.
» J'ai conservé à la mélopée originale toute sa physionomie,
» toutes ses allures. J'ai soigneusement écarté les ports de voix et
» les notes sensibles dont les chantres sont si prodigues, ainsi
» que les accompagnements de ces *exécrables serpents* (Choron),
» comme des superfétations nuisibles. Je me suis borné à écrire
» un accompagnement spécial pour chaque morceau, simple et
» approprié au chant aussi bien qu'aux chanteurs. »

Voilà un excellent programme et nous y souscrivons sans réserve. Mais nous croyons rendre service à l'auteur, ainsi qu'aux intérêts de l'art, en signalant les imperfections d'une œuvre qui a eu d'ailleurs si peu de précédents et, par conséquent, de modèles.

D'abord nous l'approuvons entièrement d'avoir conservé quel-

ques inégalités de valeur dans les notes. La mesure lourde et uniforme qui règne dans le chant de plusieurs églises, notamment à Paris, est une invention assez moderne et née du contrepoint. Rien n'est d'ailleurs plus contraire au caractère vif et animé de certaines mélodies grégoriennes.

L'auteur a adopté exclusivement le chant à l'unisson, et il faut convenir que cette préférence, justifiée par la facilité d'exécution et les besoins de la popularité, l'est encore par les effets grandioses qu'il produit. Toutefois ce système a aussi ses embarras. Il est difficile de mettre toujours à l'aise tous les genres de voix dans le diapason de certaines pièces. L'auteur, négligeant la ressource de la transposition, qui lui offrait tant de moyens pour vaincre cette difficulté, a mieux aimé s'en tenir à un partage du chant entre les différentes voix, leur en assignant à chacune quelque fragment et les réunissant en certaines circonstances. Il paraît avoir compté particulièrement sur l'effet de ce genre d'oppositions. Tout en reconnaissant le parti que l'on peut en tirer dans certaines circonstances, nous croyons que ce morcellement continuel du chant est contraire aux traditions ecclésiastiques. Excepté dans les chants alternatifs et dans les répons, il ne peut y avoir qu'un seul chœur chantant en masse, et jamais différentes voix ne peuvent se succéder dans le cours d'une même strophe d'hymne ou d'une antienne.

Quant à l'accompagnement d'orgue, il consiste dans une succession purement consonnante d'accords plaqués. Il nous paraît beaucoup trop monotone, même eu égard au système que l'auteur a adopté. La loi qu'il s'est imposée de s'abstenir de toute altération du chant par le dièse, l'a entraîné dans des cadences harmoniques que repoussent nos oreilles modernes, et que rendent d'ailleurs plus choquantes le voisinage de notes sensibles dans l'accompagnement. Nous pensons que l'auteur pouvait, sans être infidèle à la tonalité antique, admettre un petit nombre d'altérations qui sont en usage depuis plusieurs siècles, et, dans beaucoup d'autres cas où ces altérations ne sont point nécessaires, employer ces tournures d'harmonies qui, en donnant aux notes rebelles un rôle différent de celui qu'elles paraissent avoir dans la gamme, leur enlèvent ce caractère étrange qu'autrement on ne ferait que renforcer par l'accompagnement. Nous lui conseillerons aussi d'éviter les accords de

sixte-quarte qu'il emploie trop fréquemment, et souvent sans préparation, contre toutes les lois du style ancien.

M. Henry fait aussi paraître une *Méthode raisonnée de chant grégorien*, dont nous rendrons compte lorsque la publication en sera plus avancée.

S. M.

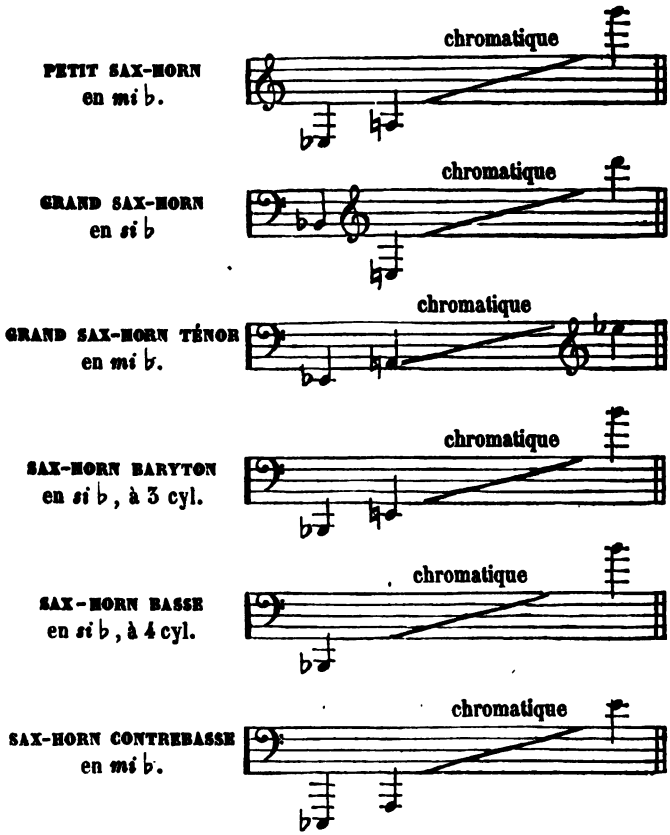
Messe à trois voix et orgue, par ADRIEN DE LA FAGE.

M. Ad. de Lafage était l'ami de Choron, qui lui légua l'honneur de mettre au jour son *Manuel de musique*, ouvrage considérable qui manque de méthode, mais qui ne manque pas d'érudition et d'aperçus ingénieux. M. de Lafage a passé plusieurs années en Italie; il a connu intimement le célèbre abbé Baini, maître de la chapelle pontificale. Il a publié depuis divers écrits très recommandables, et plusieurs compositions de musique sacrée. La messe que nous annonçons est d'une exécution très facile, et elle présente cet avantage très spécial de pouvoir s'exécuter par trois voix égales ou par les voix ordinaires, dessus, ténor et basse. L'obligation que l'auteur s'est imposée, la difficulté qu'il a eu à vaincre pour atteindre ce double but, l'ont nécessairement beaucoup gêné, et c'est ce qui explique sans doute quelques incorrections qu'on remarque dans cette messe. C'est toutefois une œuvre utile à cause de sa spécialité.

INSTRUMENTS DE M. AD. SAX.

Nous devons signaler les travaux, les découvertes et les excellents résultats obtenus dans la construction des instruments à vent par M. Sax, dont le nom est cité depuis plusieurs années dans la presse et qui éprouve des difficultés considérables, des obstacles incessants pour triompher de ses détracteurs et populariser ses remarquables instruments. M. Sax a renversé de fond en comble le système actuel des instruments de cuivre, et leur a substitué un nouveau système, basé sur de profondes études, sur des recherches laborieuses. Ce système a été, comme tout ce qui est neuf et bon, attaqué à outrance, et depuis cinq ou six ans M. Sax lutte contre les préjugés qui repoussent ses idées; cependant, aujourd'hui, les avantages de ses nouveaux instruments paraissent au grand jour, et d'ici à peu la réforme des musiques militaires aura lieu d'après les vues de M. Sax. Les instru-

ments inventés par M. Sax portent les noms de saxophone, sax-horn, clarinette basse. Les sax-horn forment toute une famille d'instruments divisés de la manière suivante :



Ces instruments embrassent l'échelle complète des sons usités dans la musique d'harmonie, et ils ont une qualité de son beaucoup plus belle que les anciens instruments, bugles, cornets, etc. Nous engageons les personnes qui s'occupent de la création de musiques d'harmonie à étudier le système de M. Sax, système qu'il a exposé longuement dans une notice très intéressante. Il est certain que dans les colléges, maisons d'éducation, et même dans les paroisses où on ne peut accompagner le chant avec l'orgue, on emploierait avec grand avantage les instruments de M. Sax.

LETTRE
A M. LE DIRECTEUR
DE LA
REVUE DE LA MUSIQUE RELIGIEUSE.

Nancy, 10 mai 1844.

MONSIEUR (1),

L'un de vos abonnés ayant bien voulu me communiquer les livraisons déjà parues de votre *Revue de musique religieuse*, je dois vous dire que je les ai lues avec un véritable plaisir : aussi ne puis-je résister plus longtemps au besoin que j'éprouve de vous témoigner toute ma satisfaction, et de vous féliciter, au nom de la science et de la religion, sur une entreprise aussi belle et aussi généreuse. C'est une belle entreprise, puisqu'elle est appelée à produire une importante révolution dans la composition et l'exécution de la musique, et de la musique religieuse en particulier; c'est une entreprise généreuse, parce qu'il faut du courage pour aller ainsi tout décidément contre le mauvais goût et une déplorable décadence à laquelle tout semble prendre à tâche de contribuer. Honneur donc à vous, Monsieur, de prendre ainsi l'initiative dans une œuvre si éminemment utile ; et puissiez-vous rencontrer sympathie et coopération parmi les hommes qui, par devoir et par état, ne peuvent en conscience rester étrangers à des intérêts si graves pour la religion !

Cependant, Monsieur, si votre dévouement était soutenu uniquement par l'espoir d'un succès prompt et facile, je crois que vous pourriez éprouver de décourageantes déceptions; car, en-

(1) Un ecclésiastique de Nancy nous adresse la lettre suivante, que nous reproduisons volontiers, bien qu'elle exprime des vues et des idées déjà contenues dans ce recueil. Nous sommes heureux de voir les ecclésiastiques s'occuper des questions que nous traitons, applaudir à nos efforts, et nous prouver qu'ils ont lu avec attention nos travaux. Nous regrettons seulement que l'auteur ait cru devoir garder l'anonyme ; cela nous oblige à engager nos lecteurs à accueillir avec circonspection les jugements émis sur divers artistes de sa contrée. (*Note du Directeur de la* Revue.)

core que vos idées et vos plans fussent goûtés par les esprits sérieux et bien intentionnés, il y a loin quelquefois de la conviction à l'œuvre. En général, il ne faut pas de courage pour voir la vérité; mais il en faut pour agir selon la vérité, surtout quand de nombreuses difficultés, de réels obstacles viennent à l'encontre des bonnes intentions. Ainsi, Monsieur, il pourra fort bien se faire que vos louables efforts ne soient pas très prochainement couronnés de succès apparents et manifestes; les réformes, et surtout les réformes utiles, ne s'opèrent que lentement, parce qu'elles froissent toujours beaucoup de passions et d'habitudes. Mais ce qui nous rassure et nous donne une ferme garantie de votre désirable persévérance dans une entreprise si importante, c'est qu'elle semble avoir pour base et pour mobile premier des idées de foi et de religion, dont l'un des principaux caractères est la stabilité; à cela se joignent un noble désintéressement, des lumières appréciées de tous, un nom d'autorité dans le monde artistique, et, avec la bénédiction de Dieu, tôt ou tard nous verrons d'heureux résultats.

Je souhaite donc de tout mon cœur, Monsieur, que le clergé prenne connaissance de vos vues et de vos plans sur la réorganisation du chant ecclésiastique et sur son exécution; car il ne peut rien se faire que par lui dans cette partie; la question est tout-à-fait de son domaine, et il est impossible de la résoudre sans son concours. Il est vrai que la restauration intrinsèque du plain-chant offre des difficultés presque insurmontables, et que peuvent seuls bien apprécier les hommes chargés de la conduite d'un diocèse et des paroisses. La décision qui vient d'être prise dans notre diocèse témoigne évidemment combien sont difficiles à franchir ces obstacles. Monseigneur l'évêque de Nancy, sentant, en homme de goût, les nombreux défauts de notre chœur liturgique, avait prié, à ce qu'il paraît, M. Stéphen Morelot de le revoir, et d'indiquer les réformes à y faire pour le ramener, autant que possible, à la pureté primitive du chant grégorien, et beaucoup d'hommes qui désirent le bien avaient de tout cœur applaudi à cette sage mesure; mais nous venons d'apprendre qu'après avoir examiné le rapport de M. Morelot, et tout en goûtant sans doute la justesse de ces vues, le chapitre du diocèse avait cependant reculé devant les inconvénients majeurs qu'eût entraînés la réforme indiquée par votre collaborateur, et avait en conséquence

ordonné la réimpression des livres de chœur sans aucune modification. Nous ne jugerons pas cette décision, qui contrarie néanmoins beaucoup d'esprits, confiant que nous sommes dans les lumières de notre évêque et de son conseil, et persuadé qu'ils ont agi dans le plus grand intérêt de la religion. En effet, il faut en convenir, grand serait l'étonnement du peuple, en n'entendant plus ce chant de tradition que ses pères lui ont transmis, en ne reconnaissant plus rien dans ces proses et ces hymnes qu'il aime tant; car nous savons, nous qui connaissons un peu les populations des campagnes, combien il est difficile de les amener même à des changements évidemment utiles; et il est plus que certain qu'un bouleversement semblable dans le culte suffirait pour éloigner bon nombre de personnes de l'assistance aux offices.

Mais si cette amélioration, en elle-même tant désirable, ne peut se faire qu'avec de très grands inconvénients, du moins une amélioration facile et non moins souhaitable peut-elle s'introduire dans l'exécution ordinairement si défectueuse du plain-chant. Mais, encore une fois, cette mission régénératrice se recommande instamment au clergé, et ne peut être réalisée que par lui. Pour cela donc, il devra lui-même et avant tout, ainsi que vous le dites dans votre troisième livraison, bien s'instruire des règles qui font la base du plain-chant, et qu'il est absolument nécessaire de connaître pour bien l'exécuter.— A ce propos, qu'il me soit permis de vous dire, en passant, qu'au grand séminaire de Nancy, si je suis bien informé, on s'occupe activement de cette grave question, et qu'il se fait de réels efforts pour obtenir bonne fin à cet égard.

Mais sur quel point doit tout d'abord se diriger le travail de ceux qui se préoccupent de la réhabilitation du chant liturgique dans le rang et l'importance qu'il mérite et qu'il tenait autrefois? La première chose à faire, je crois, c'est de travailler à en rendre la connaissance populaire. Le plain-chant, c'est la musique du peuple; par conséquent sa principale beauté consiste dans l'imposant et la majesté que la multitude, simple mais naturellement énergique et expressive, sait toujours donner à ce qu'elle dit et à ce qu'elle fait. Les hommes du monde et même bien des esprits catholiques se plaignent de la monotonie assoupissante et de la gravité du plain-chant; ce n'est pas tout-à-fait sans rai-

son. Mais que l'on fasse bien attention que ces défauts tiennent moins à la nature qu'à la mauvaise exécution par laquelle on le martyrise. Quel attrait, je le demande, peut présenter le chant exécuté par trois ou quatre chantres gagés, au timbre lugubre, à l'âme routinière et souvent étrangère à de véritables sentiments de foi et de piété, au cœur froid comme le marbre qu'ils foulent sous leurs pieds? Un sentiment les domine : c'est un pédant orgueil. On dirait qu'ils ne sont contents que quand ils se mettent hors de la partie des autres voix, qui aimeraient cependant à chanter aussi les louanges de Dieu : c'est ce qui arrive fréquemment dans nos cathédrales, et en particulier dans celle de Nancy. Bien souvent, le séminaire, qui assiste en corps à la cathédrale quand Monseigneur y officie, reste forcément muet pendant les saints offices, parce que, malgré sa demande, les chantres, dit-on, ne veulent pas se donner la peine d'entonner dans un ton accessible aux voix communes. Eh bien! dans les campagnes aussi, et surtout, quoi de plus triste quand l'on entend au lutrin le seul instituteur, qui, parfois, à l'organe le plus désagréable, joint une ignorance totale du chant?

Il est donc de la dernière importance d'initier le peuple à cette connaissance, et de le faire chanter dans les offices de l'église. Or, je tiens pour certain que c'est une chose réalisable, dans les campagnes en particulier, où les hommes, autant que les femmes, assistent encore aux offices, et ne demandent pas mieux que de se faire entendre. Pour cela, que le curé choisisse dix, quinze enfants, plus s'il le faut, et même, s'il le peut, tous les enfants de la paroisse; qu'il leur donne des leçons de plain-chant quand ses loisirs le lui permettront, et il en trouvera toujours assez, l'hiver surtout; qu'il les introduise dans le chœur, qu'il les excite et les encourage par mille petits moyens à lui peu coûteux et qui flatteront les enfants et leurs parents. Voir son fils au chœur prenant part si immédiatement au culte de l'église, entendre sa belle et pure voix, voilà pour un père un motif plus que déterminant pour assister aux saints offices. Plus tard, ces enfants, devenus adolescents et jeunes hommes, quitteront le chœur pour faire place à d'autres, et iront dans la nef soutenir la partie réservée au peuple. Et ainsi, peu à peu, la connaissance du chant se propageant parmi les masses, il se pourra, après un certain nombre d'années, entendre dans nos églises, aujour-

d'hui glacées et muettes, un concert un peu grossier peut-être, mais imposant, et qui dira plus au cœur qui aime Dieu, ou même qui ne l'aime pas encore, que toute la plus brillante musique. Qui empêcherait en outre, au moins dans beaucoup de paroisses qui seraient à même de faire quelques sacrifices; qui empêcherait, pour entretenir ce goût et cette pratique du chœur dans nos églises, de répandre dans la nef un nombre suffisant de livres de chant? — Il faut convenir que, pour arriver à ce progrès si désirable, il faudra du temps, de la patience, du courage et du dévouement; mais enfin le dévouement et le sacrifice, n'est-ce pas là la vie du prêtre? et loin de le faire reculer, n'y a-t-il pas là de quoi enflammer son zèle et son ardeur pour le service de Dieu et le salut des âmes?

Mais ce n'est pas assez d'initier le peuple à la connaissance du chant; il faut aussi chercher à en faciliter la convenable exécution à la masse des voix, de manière que toutes puissent ensemble parcourir une pièce de chant quelconque sans être ni gênées ni forcées. La voix humaine, comme on le sait, est diversement modifiée, quant à son échelle diatonique, suivant les différents âges de la vie et la constitution physique de chaque individu. Il s'agirait donc de trouver le moyen de donner au ton du chœur une intonation commune et déterminée qui pût s'accommoder à l'échelle diatonique et à la puissance relative des voix. Ce moyen a été indiqué, je crois, par M. Fétis, dans la première livraison de la *Revue musicale*. Mais je ne craindrai pas d'y revenir, en le donnant toutefois d'une manière plus explicite, persuadé que je suis de son importance réelle. En prenant donc le *la* du diapason pour point de départ, et en faisant en sorte qu'il tienne généralement le milieu d'une pièce de chant, on remédierait par là à bien des abus; l'enfant conserverait sa voix argentine, l'homme fait pourrait tout à son aise déployer sa voix de ténor ou de basse, et de cet harmonieux mélange sortiraient des accents dignes de Dieu, au lieu de cris inhumains qui déchirent trop souvent les oreilles des hommes de goût. Ainsi — pour le premier ton de *ré*, qu'on le chante sans aucune modification, c'est-à-dire en donnant au *la* de cette première gamme de *ré* le ton du *la* du diapason. — Le deuxième ton de *ré* étant plus bas que le premier, on le relève d'une tierce pour que la note la plus aiguë de ce ton soit à l'unisson du *ré* aigu du premier

ton, et pour cela exhausser le *fa* au *la* du diapason. — Pour les troisième et quatrième tons, savoir, le deuxième de *mi*, les chanter tels qu'ils sont, c'est-à-dire tenir leur *la* à l'unisson de celui du diapason. — Le cinquième ton ou le premier de *la* étant très élevé, pour rendre son aiguë accessible à toutes les voix, on pourra descendre d'une tierce et donner à l'*ut*, ou la dominante de ce ton, l'unisson du *la* du diapason. — Le sixième ton ne demande aucune modification. — Le septième subira la même opération que le cinquième; et le huitième sera laissé tel qu'il est naturellement.

On voit qu'à l'aide de cette règle, facile à comprendre et non moins facile à pratiquer, tout en conservant à chaque ton son caractère distinctif dû au placement varié des demi-tons, on se tiendra toujours dans le parcours d'une seule octave ou à peu près : donc l'aiguë ne dépassera pas ordinairement le *ré* ou le *mi*; notes que tous les genres de voix peuvent atteindre sans trop de difficulté. Par là, le chant perdra le caractère sépulcral qu'affectent de lui donner les chantres, qu'on choisit généralement parmi les plus grosses et lugubres voix, auxquelles les voix communes ne peuvent s'associer. Surtout par ce moyen les enfants pourront chanter sans effort et satisfaire une inclination chez eux naturelle, sans craindre de forcer leurs belles et pures voix, dont les accents pénètrent si vivement une âme sensible et chrétienne. Combien de fois n'ai-je pas été péniblement affecté en entendant des enfants chanter au lutrin, parce qu'un maître de chœur entonnant selon la partie d'après son organe à lui, sans faire attention à celui des enfants, il arrivait par suite que le chœur n'était plus qu'une assourdissante criaillerie! ou bien les enfants, après avoir suivi selon toute la force de leurs poumons, arrivant devant une note évidemment trop élevée, faisaient une halte subite, d'où il résultait une alternative d'interruptions et de reprises vraiment désagréables. C'est ainsi que les enfants, à la merci et sous la guide d'un chantre aussi malhabile, pour ne rien dire de plus, se détériorent la voix et la santé; d'autant plus que, dans les campagnes surtout, ils ne se servent que de la voix de poitrine, n'ayant nulle idée de la voix de tête; d'autant plus encore qu'ils ne font guère attention à ce temps où la voix, dans le travail de la mue, demande du repos et des ménagements. Voilà pourquoi il se rencontre par la suite si peu de voix belles et

même passables pour le ténor et la basse, mais que l'on n'entend plus que des timbres grêles et fêlés, incapables de se prêter à la moindre harmonie.

Je ne sais, Monsieur, comment vous goûterez ces observations; mais, pour moi, je les estime d'une notable utilité pour la propagation du plain-chant, dans les campagnes en particulier, où l'on peut assez aisément initier la jeunesse à cette connaissance. Je crois, du reste, les moyens indiqués d'une réalisation et d'un emploi faciles.

Il est d'autant plus à désirer de voir la connaissance du plain-chant se généraliser et redevenir le chant du peuple que les orgues se multiplient considérablement dans nos paroisses rurales; et à la voix de l'orgue il faut, pour correspondant, la voix du peuple: ce sont deux choses corrélatives. Mais aussi, il faudrait que l'orgue comprît à son tour qu'il est l'instrument du peuple, destiné à traduire dans son langage sublime les sublimes pensées d'une multitude à genoux priant et adorant un Dieu créateur. Mais l'orgue aujourd'hui, comme vous nous le faites remarquer, Monsieur, et comme vous le déplorez vous-même, n'entend plus sa mission. Ce n'est pas toutefois que nous ayons autant le droit de nous plaindre que beaucoup d'autres localités, car nous possédons à la cathédrale de Nancy un organiste allemand proclamé habile et excellent. Cependant, qu'il me soit permis de le dire, M. Hess ne réalise pas au complet l'espoir que nous avait fait concevoir sa brillante renommée. Je comprends M. Hess devant un piano; là je le proclame artiste très distingué; mais en présence d'un orgue, je le crois d'une nature un peu au-dessous d'une si grande puissance; on dirait presque qu'il ignore l'économie et les ressources de son bel instrument (car la cathédrale de Nancy possède un orgue remarquable), qu'il en redoute la majesté et qu'il n'ose la mesurer avec lui (1).

(1) Notre impartialité nous a fait un devoir d'admettre les observations critiques de l'anonyme qui nous a fait l'honneur de nous adresser cette lettre; toutefois nous devons déclarer qu'elles ne nous paraissent pas fondées. Que M. Hess ne soit pas le type de la perfection absolue du talent d'organiste, cela est possible, et cet excellent et modeste artiste n'a pas cette prétention; mais qu'il doive être cité comme un des meilleurs organistes de France, c'est assurément le jugement que doivent en porter les hommes compétents. Si M. Hess ne tire pas de l'orgue de Nancy les effets variés que regrette l'anonyme, c'est que l'orgue de Nancy a été mutilé, dégradé par diverses réparations, et qu'au-

Puisque je suis à parler des organistes distingués de notre pays, j'oserai signaler aussi MM. Gaspard, organiste de Lunéville; Mangin, organiste de la paroisse de Saint-Laurent de Pont-à-Mousson. Il paraît que Phalsbourg possède aussi un jeune artiste de grande espérance; il est élève de M. Vogt, organiste de Colmar.

M. Gaspard, dans la force de l'âge et du talent, possède une âme d'artiste vigoureuse et bien trempée, un sentiment haut et précis, une imagination vive et colorée, et il se traduit dans ce sens-là sur son orgue, qu'il domine toujours avec aisance. S'il sacrifie encore un peu au dieu du jour, si son jeu parfois est trop guerrier et trop brillant, cependant en général on peut dire qu'il comprend et réalise la gravité du style religieux. Quand M. Gaspard touche sa partie dans des morceaux latins, il a soin toujours d'en étudier la traduction française et d'en reporter la pensée et le sentiment sur son orgue. C'est sous ce rapport un modèle à suivre pour tous les organistes, ce qui les gardera de ces gros contre-sens qui à chaque instant blessent au vif les hommes de goût et d'instruction.

M. Mangin, élève de Choron, professeur de musique vocale au séminaire de Pont-à-Mousson, pianiste très habile et jusque sur l'orgue malheureusement, mérite bien néanmoins de l'opinion. Il y a quelque chose d'original dans son talent qui plaît, et qui le sépare de cette foule d'artistes communs qui fourmillent dans nos salons et sur nos orgues. Mais c'est surtout dans ses compositions de musique vocale, dont quelques unes sont vraiment remarquables, que consiste le mérite de ce musicien, et il est à regretter que ses goûts simples et peu ambitieux lui fassent craindre trop la publicité.

Veuillez agréer, etc.,

UN ECCLÉSIASTIQUE NANCÉEIEN.

jourd'hui c'est un des plus mauvais instruments de toute la France. Et puis, j'avoue que je soupçonne l'auteur de cet article de demander à l'orgue des accents qu'il ne doit pas rendre, et d'aimer tout bas ces légèretés, ces effets brillants qu'on condamne tout haut: c'est par suite de ce soupçon injuste que nous n'accueillons qu'avec réserve le jugement de l'ecclésiastique nancéeien sur les organistes de Lunéville et de Pont-à-Mousson.

(*Note du Directeur.*)

BULLETIN BIBLIOGRAPHIQUE.

Nous croyons être agréable à nos lecteurs en leur indiquant les moyens de se procurer certains ouvrages rares qui sont relatifs à la musique, ou certaines compositions des grands maîtres qui ne se trouvent plus dans le commerce. Sous ce dernier rapport, on annonce, pour les 25, 26 et 27 juin prochain, une vente publique qui contient une foule de pièces très précieuses. Nous signalons ci-dessous celles qui se rattachent à la spécialité de cette *Revue*. On peut donner commission à M. Blanchet, au Bureau de la *Revue*, pour l'acquisition des partitions qu'on lui désignera, en fixant le maximum du prix auquel on voudra arrêter l'enchère, et en rappelant le numéro d'ordre du catalogue.

N. d'ordre.

36. **BACH** (J. S.). Cantate : *Gottes zeit ist die allerbest zeit.* Manusc
37. — Motet (Iche freue mich in dir). Manusc.
38. — Passionsmusik (la Passion), texte all.
39. — Oratorio tempore nativitatis Christi. A 4 voci con stromenti, parti sep. Manusc.
40. — Six chorals à une et à plusieurs voix; texte all. Manusc. en deux parties.
41. — Choralgesænge (200); manusc.
42. **BACH** (Phil. Emm.). Auferstehung (la Résurrection), oratorio. Texte all.; manusc.
43. — Sinfonia (in *mi*), per 2 violini, viola e basso. Manusc.
44. **BACH** (Phil. Emm.). Deux chœurs religieux; texte all. Les parties de chant et les parties d'instruments; manusc.
45. — Sanctus à deux chœurs et orchestre, paroles allemandes; manusc.
46. **BACH** (Jean-Ernest). Dank Cantate; manus.
61. **BERNIER.** Motets à une, deux et trois voix.
146. **CHERUBINI.** Première Messe à trois voix.
147. — Deuxième Messe solennelle.
148. — Troisième Messe solennelle.
377. **HAENDEL.** Messias. Oratorio, texte all.; manusc.
378. — Rédemption. Oratorio, texte anglais.
379. — Te Deum à cinq voix. Dans le même volume: Mozart, Dixit et Magnificat à quatre voix; manusc.
459. **JOMELLI.** Confirma hoc Deus (offertorio).
460. — Messe de Requiem, manusc.
461. — La Passione. Orat.; manusc.
616. **GOSSEC.** Chœurs d'Athalie; manusc. d'une belle écriture. relié en mar. vert, dor. s. tr.
318. — Messe des morts.

504. **LEO** (Leonardo).
565. — Oratio (Ecco o pietosa augusta), etc.; manusc.
506. — Ave maris Stella; manusc.
575. **MENDELSSHON-BARTHOLDY.** Paulus. Oratio all. Texte all. et angl., avec le portrait de l'auteur.
576. — Antienne pour mezzo soprano solo, avec chœurs et accompagnement d'orgue.
842. **VOGLER** (l'Abbé).
843. — Dixit Dominus (psaume).
845. — Magnificat à quatre voix et orch.
846. — Messe à quatre voix et orchestre. Les parties de chant, les parties d'orchestre et l'orgue; manusc.
847. — Psalmum decantandum a quatuor vocibus, cum organo et basso; manusc.

887. **BACH** (Sébastien). Six motets imp. Texte all.
MOZART (W. A.). 1° Hymne : Splendente te, Deus, etc. Moteti 40 ex. 2° Hymne : Ne pulvis et cinis, etc. Moteti. 3° Gottheit! dir sey Preiss und Ehre! etc. Motet et trois Hymnes. Imprimé.

888. **GRAUN.** La Mort de Jésus. Texte all.
HAYDN. Te Deum à quatre voix. Texte all. et latin.
MOZART. Te Deum à quatre voix.
MOZART. Cantate (das Lob der Freundschaff).
SARTI. Fugue à huit voix.

889. **HAENDEL.** Il Salmo 100. Texte all.
HAYDN. Le sette ultime parole. Texte it. et all.
SARTI. Hymne à six voix sans acc. Texte all. Ed. imp. de B. et Hærtel.

890. **HAENDEL.** Impressions au tombeau de Jésus.
HAYDN. Stabat mater.
BEETHOVEN. Le Christ au Jardin des Olives. Texte all.
ROSE (l'Abbé). Vivat in æternum, à quatre voix.
THOLLE O Salutaris, à quatre voix.

891. **ORLANDO, GIBBONS, HENRY PURCELL, JOHN WILBYE** et **WILLIAM BYRD.** Messes, texte latin; madrigaux, texte anglais, etc. Publications de la Musical antiquarian Society. 4 livraisons.

Parmi les partitions ci-dessus désignées, il faut distinguer surtout les manuscrits de J.-S. Bach, dont plusieurs sont inédits, et les œuvres de l'abbé Vogler, qui sont très peu connues en France.

Nous avons aussi découvert chez quelques bouquinistes de Paris divers livres utiles dont nous donnons ci-dessous la liste.

DOM BEDOS. L'art du Facteur d'Orgues. Paris 1766, 4 parties en 2 vol. in-folio, relié, 137 planches, prix 125 »
MARTINI (le Père J.-Baptiste). Storia Della Musica. Bologna, 1757 et 1781, 3 vol. in-4°, brochés 55 »
LEBEUF (l'Abbé). Traité historique et pratique sur le chant ecclésiastique. Paris, 1741, in-8° broché 10 »
CARRÉ (Louis). Le Maître des Novices dans l'art de chanter. Paris, 1744, in-4° 10 »

EXIMENO. Delle origine et Delle regole della Musica. Roma, 1774, in-4°, broché. 15 »

On peut demander tous ces ouvrages par l'entremise de M. Blanchet, au Rureau de la *Revue*, rue Croix-des-Petits-Champs, n° 11.

Le Catalogue de la foire de Leipsig (*Allgemeiness Verzeichnitz der Bücher*), qui vient de paraître, contient l'indication de deux ouvrages importants que nous signalons à l'attention de nos lecteurs.

DANIEL (A.-H.). Thesaurus hymnologicus sive hymnorum, canticorum, sequentiarum circa annum M. D. usitatorum collectio amplissima. Carmina collegit, apparatu critico ornavit, veterum interpretum notas selectas suas que adjecit. 3e vol. Leipsig, chez Barth.

ALII ISPAHANENSIS. Liber cantilenarum magnus ex codicibus manuscriptis arabice editus, adjecta que translatione, adnotationibusque illustratus ab. J. G. L. Kosegarten. Tome 1er, gr. in-4°, à Greifswale, chez Koch.

NOUVELLES DIVERSES.

*** Quelques uns de nos abonnés nous font l'honneur de nous écrire pour exprimer leur jugement sur la *Revue*, et au milieu d'expressions très bienveillantes, nous démêlons quelques observations critiques. En voici la substance. L'un trouve nos travaux trop sérieux, trop savants; on voudrait quelque récit anecdotique, intéressant, etc. L'autre trouve nos articles trop légers et pas assez instructifs. Un troisième voudrait que nous fissions de la *Revue* une méthode de plain-chant. Un autre voudrait avoir appris dans les 150 pages que nous avons publiées l'harmonie, le contre-point, le plain-chant, l'histoire de la musique, *et reliqua*. Il est fort difficile de contenter tout le monde. Cependant nous prions les uns et les autres de considérer qu'il n'a paru que cinq livraisons de la *Revue de la musique religieuse*. Ces cinq livraisons contiennent des notions générales, des principes, des réflexions qu'assurément tous nos lecteurs n'avaient pas présents à l'esprit; elles contiennent, en outre, un travail de M. Fétis, qui approfondit une question très importante. Que veut-on de plus de nous? Nous ne saurions mieux faire. Exige-t-on d'un architecte qu'il construise un édifice d'une seule pièce? Ne faut-il pas, au contraire, que les pierres soient placées successivement, disposées avec ordre, unies par le ciment, taillées par le ciseau? Peu à peu, les fondations sortent de terre; les murailles s'élèvent, et bientôt on distingue la forme du monument. Veut-on que nous ayons, en quelques pages et en quelques mois, reconstitué un art perdu depuis trois siècles? Et puis, les ecclésiastiques qui nous trouvent si peu instructifs feraient fort bien de nous envoyer le résultat de leurs études; nous nous empresserions de l'imprimer. En vérité, nous avons grand besoin que les hommes de bon sens viennent à nous et nous soutiennent, pour faire comprendre que si la *Revue de la musique religieuse* met trois ou quatre ans et emploie quatre volumes à opérer une réaction en faveur de ses doctrines, on devra admirer un tel résultat. Et, en définitive, le but d'un journal ne peut être de donner des travaux purement théoriques, mais bien plutôt d'exprimer et de défendre des idées générales. Nos lecteurs ne sont pas dispensés, s'ils veulent savoir à fond la science du chant ecclésiastique, de lire les auteurs qui en ont traité spécialement, tels que Lebœuf, Poisson, Baini, le cardinal Bona, Gerbert, Jumilhac, Fétis, etc., etc.

*** Un nouvel arrêté du ministre de l'instruction publique porte qu'il n'y aura pour les chants religieux et historiques qu'une seule commission. Cette commission sera présidée par M. Rendu, membre du conseil royal, ou, à son défaut, par M. Saint-Marc Girardin, ou par M. Dubois, membres du conseil royal. M. Orfila, membre du conseil royal, prendra part à ses travaux. Elle est composée de MM. le baron de Barante, de l'Académie française, pair de France; Besson, président du conseil général de la Seine, pair de France; le

baron Charles Dupin, professeur au Conservatoire des arts et métiers, pair de France ; le prince de la Moskowa, pair de France ; le baron d'Oberlin, pair de France ; Boulay (de la Meurthe), président de la Société pour l'instruction élémentaire, membre de la Chambre des députés ; le vicomte de Carné, membre de la Chambre des députés ; Delebecque, directeur au ministère de l'instruction publique, membre de la Chambre des députés ; François Delessert, membre de la Chambre des députés ; le vicomte Alban de Villeneuve, de l'Académie des sciences morales et politiques, membre de la Chambre des députés ; Vitet, de l'Académie française, membre de la Chambre des députés ; de La Palme, avocat-général à la Cour de cassation ; Cavé, maître des requêtes au conseil d'État, directeur au ministère de l'intérieur ; Patin, de l'Académie française, professeur à la Faculté des lettres ; Ozanam, professeur à la Faculté des lettres ; Poirson, proviseur du collége royal Charlemagne ; Havet, maître de conférences à l'École normale ; Quicherat, agrégé à la Faculté des lettres ; Labitte, professeur suppléant au Collége de France ; Danjou, bibliothécaire à la Bibliothèque de l'Arsenal ; Bottée de Toulmont, membre des comités historiques ; Ritt, inspecteur des écoles primaires du département de la Seine. La commission désignera celui de ses membres qui devra tenir la plume.

*** La *Gazette de Flandre et d'Artois*, dans le n° du 22 mai, nous a recommandé très spécialement à ses lecteurs dans les termes les plus bienveillants. Nous prions le rédacteur de cet excellent journal de recevoir l'expression de notre vive reconnaissance. C'est jusqu'à ce jour, avec *l'Espérance*, de Nancy, et le *Journal de la Vienne*, le seul appui que nous ayons trouvé dans la presse.

*** M. le comte de Montalembert a bien voulu adresser à M. Stéphen Morelot, notre collaborateur, une lettre de félicitations et d'encouragement pour l'article intitulé le *Vandalisme musical.*

*** La *Revue* contiendra, dans ses prochaines livraisons, un travail étendu de M. Fétis sur les véritables sources du chant romain et sur les travaux que ce savant a faits pour opérer la restitution des textes altérés. — On sait que M. Fétis a passé une grande partie de sa vie à préparer une édition correcte du graduel et de l'antiphonaire romains. Nous sommes en ce moment en correspondance avec quelques uns de nosseigneurs les évêques pour les décider à enrichir la liturgie catholique du magnifique et précieux travail de M. Fétis.

*** Le mois de Marie se célèbre partout avec une solennité et un empressement qui réjouissent les catholiques, mais aussi avec un goût musical qui désole les vrais artistes. Les cantiques et les motets de MM. Lambillotte, Le Guillou, Labat de Serène, Lefébure, défraient ces pieuses réunions, et nous sommes forcés, à regret, de dire que toute cette musique est d'un style détestable. Il n'y a guère à Paris que la paroisse Saint-Eustache, où le chant des cantiques, par la confrérie de la Sainte-Vierge, n'ait pas un caractère tout mondain. Ailleurs, ce sont des solos à roulades chantés par des cantatrices à la mode ; ce sont des mélodies expressives, sentimentales, passionnées, taillées sur le patron des romances à la mode ; ce sont, enfin, des rhythmes sautillants ou des airs empruntés aux chansons des rues. Quand donc mettra-t-on un terme à ce vandalisme ?

*** M. Danjou vient de reprendre les fonctions de bibliothécaire à la bibliothèque de l'Arsenal, fonctions qu'il avait cessé d'exercer depuis 1839.

*** On nous a affirmé que M. Auber, directeur du Conservatoire, venait de défendre aux élèves pensionnaires de cet établissement d'aller chanter le dimanche dans les églises. La nouvelle peut être vraie, mais elle n'est pas vraisemblable. M. Auber sait que tous les grands chanteurs de tous les temps se sont formés à l'église et il ne voudra sans doute pas par une pareille interdiction achever de rendre complète la décadence du Conservatoire. Nous désirons qu'on nous mette dans le cas de démentir cette nouvelle, qui nous est apportée par des personnes dignes de foi.

*** M. Barsotti, directeur du Conservatoire de Marseille, nous a fait l'honneur de nous adresser quelques renseignements utiles à l'histoire de la musique ; nous l'en remercions, et nous désirons que son exemple soit imité. Nous utiliserons en temps et lieu ces documents.

*** La loterie de Saint-Eustache, pour le rétablissement de l'orgue, a été tirée mercredi dernier ; c'est là qu'on a pu voir les bizarreries du sort. On assure qu'un piano d'Érard est échu à un garçon grainetier de la Halle ; une pendule de grand prix est devenue la propriété d'un ouvrier, facteur de pianos ; M. le curé de Notre-Dame de Paris a obtenu une parure en rubis ; un employé de la poste a eu la riche calèche, et ainsi des autres : la fortune a pris plaisir à distribuer à tort et à travers les objets de prix qui figuraient parmi les lots. — Tout compte fait, il reste à la fabrique à peine 80,000 fr., ce qui est loin de pouvoir suffire à la dépense de l'orgue et du buffet.

*** Une personne d'une grande autorité en musique religieuse nous écrit de Clermont-Ferrand les lignes suivantes : « J'ai voulu assister ici à la grand'-messe ; mais l'orgue effroyable, l'organiste, le serpent, ce terrible animal, qui cherche encore à perdre la musique après avoir perdu la première femme, les chantres et les prêtres qui rivalisent entre eux à qui chantera le plus faux, tout cela m'a forcé à prendre la fuite. » Voilà une grande et belle ville, une magnifique cathédrale, où le culte n'est l'objet d'aucun soin ; la plus morne indifférence préside à ces offices, qui ne sont plus qu'une sorte de parodie de ce qu'ils étaient autrefois.

*** La même personne qui a été témoin à Clermont du dénûment, de la dégradation du chant, a entendu quelques jours après à Bourges un organiste qui traite l'orgue majestueux de la cathédrale comme il ferait d'un piano de Pleyel. Nous espérons que monseigneur l'archevêque de Bourges, qui aime les arts, engagera cet organiste à lire et exécuter de bonne musique au lieu de se livrer au dévergondage de l'improvisation sans connaître les premières règles de la composition et les lois du style religieux.

*** La réputation de M. Offner, l'habile organiste de Saint-Claude, commence à s'étendre dans toute la contrée qu'il habite, et qui est très favorisée sous ce rapport, car déjà on possède à Dôle un organiste d'un grand mérite dans la personne de M. Muller. — M. Offner paraît seulement avoir quelque chose à acquérir pour tirer tout le parti possible du magnifique instrument qui lui est confié. Sans oublier la gravité nécessaire à l'orgue, sans abandonner l'emploi du style lié que M. Offner traite d'une manière très remarquable, on peut ce-

pendant chercher à produire des effets qui soient compatibles avec la majesté des offices divins. Il faut se garder de rester attaché à ce genre exclusivement fugué et monotone qui appartient spécialement à l'école d'orgue protestante, et qui, comme nous l'avons dit ailleurs, ne convient pas à la pompe, à l'éclat, à la poésie du culte catholique. Enfin, s'il ne faut à aucun prix admettre sur l'orgue des rhythmes sautillants, des mélodies triviales, il ne faut pas pour cela en exclure le mouvement, la vie, les effets que comporte l'instrument.

*** M. Boulanger, organiste de la cathédrale de Beauvais, a fait exécuter, le jour de l'Ascension, une messe de Neukom, avec un nombre considérable d'exécutants. L'effet en a été magnifique, et M. Boulanger a reçu des félicitations nombreuses et méritées, pour le goût et le zèle qu'il a déployés dans cette circonstance. Cet organiste, élève distingué d'un savant maître, M. Benoît, est un des rares artistes qui comprennent et pratiquent le vrai style de l'orgue et de la musique religieuse. Nous faisons des vœux pour qu'il soit dignement encouragé.

*** *Nantes.* — On a exécuté à la cathédrale, le jour de la Pentecôte, la messe de Rink, le *Regina* de Gordigiani, et un *O salutaris* sur une mélodie de Stradella. Cet excellent choix de musique fait honneur au goût de M. Simon, maître de chapelle, en même temps que la bonne exécution de ces différents morceaux prouve le zèle qu'il déploie et le talent dont il est doué.

*** Il y a un prêtre en France qui est depuis longtemps l'objet de notre sympathie la plus vive et de notre admiration; c'est M. le curé de Revigny (Meuse), qui au milieu d'une population peu nombreuse, à travers des obstacles sans nombre, a su créer et soutenir depuis six ou sept ans un cours de chant en chœur pour les offices de sa paroisse. M. le curé d'Aubenas et ce digne ecclésiastique sont les deux seuls prêtres, à notre connaissance, qui, sans secours étrangers, sans appui, ont le mieux payé de leur personne dans cette œuvre de restauration du chant ecclésiastique dont les commencements sont si lents et si difficiles. Ajoutons qu'un digne instituteur, M. Hannion, seconde merveilleusement le zèle de M. le curé de Revigny.

*** La Société royale des antiquaires de France publie, dans le VIIe volume de ses *Mémoires*, une *dissertation sur les instruments de musique employés dans le moyen-âge*, par M. Bottée de Toulmon. C'est un traité complet de la matière. Il existait jusqu'ici peu de notions précises sur la nature des instruments de musique, d'ailleurs si nombreux, que s'appropria le moyen-âge : la diversité des dénominations offrait de grandes difficultés. M. Bottée de Toulmon a entrepris de les vaincre, et nous donne la nomenclature de plus de 130 instruments. Nous reviendrons sur ce savant travail.

*** M. Brossard, magistrat, à Châlons-sur-Saône, a publié récemment un ouvrage intitulé *Symphonie des gammes, ou Théorie de l'armure des clefs et de la transposition des tons.* Paris, Colombier, rue Vivienne, 32 p. in-4°. La théorie et les idées de M. Brossard sont extrêmement neuves et ingénieuses, et nous engageons les artistes qui se livrent à l'enseignement de la musique à lire et étudier cet intéressant opuscule.

*** Nous invitons ceux de nos abonnés qui font exécuter de la musique dans

des églises à se procurer la messe d'Ant. André, publiée par M. Schlesinger. Nous avons déjà exprimé notre opinion sur cette excellente composition.

*** M. Mantin, fondateur d'un cours de plain-chant à Orléans, nous a adressé le prospectus d'une méthode qu'il se propose de publier. Ce prospectus indique d'excellentes vues et nous fait pressentir un bon ouvrage.

*** Nous avons déjà recommandé à l'attention de nos lecteurs un très bon Recueil de Cantiques publié par le général Clouet, et mis en vente par S. Richault, boulevard Poissonnière; l'art, le goût, le sentiment religieux, sont respectés dans cette collection, où se trouvent plusieurs mélodies de Haendel et Mozart, heureusement adaptées à des paroles de cantiques.

*** Nous avons reçu de Rome un opuscule intitulé *Brevi notizie storiche sul la Congregazione ed Academia de maestri et professori di musica di Roma sotto l'invocazione di santa Cecilia, scritte di pretro Alfieri, prete Romano.* Nous donnerons un extrait de cet opuscule.

*** M. Kaenig nous écrit qu'il n'a pas cessé d'occuper les fonctions de professeur de l'École normale de Nancy, et que c'est par conséquent à tort que nous avons annoncé que M. Rauch d'Insmeng était pourvu de cet emploi.

*** On vient de mettre en vente au bureau central, place de la Bourse, une belle sonate pour piano et violon, composée par M. Panofka. Nous avons entendu exécuter cette sonate par l'auteur et mademoiselle Martin, et nous n'avons pas moins admiré la perfection de l'exécution que les qualités réelles de cette composition, riche de mélodie et bien conduite.

Nous recevons la lettre suivante, que nous nous empressons d'insérer textuellement.

MONSIEUR,

Vous avez laissé passer dans le quatrième numéro de votre revue quelque chose d'inexacte relativement à l'organiste de Saint-Étienne-du-Mont.

M. Morello prétend que cette organiste toucha le jour de Paque de l'année 1838, l'air

Mes amis, quand je bois,
Je suis plus heureux qu'un roi.

Je vous dirai la vérité à cette égard : l'organiste de Saint-Étienne est dans l'usage de toucher le jour de Paque le cantique *Jésus parait en vainqueur.*

L'air de ce cantique ne peut pas se chanter sur les vers de la chanson cittée plus haut, l'organiste de Saint-Étienne ne touche pas d'autre air que celui du cantique sus nommé.

Je vous prie donc de rectifier cette erreur dans votre prochain numéro, faute de quoi je me verrais à regret obligé de poussé les choses plus loin.

J'ai l'honneur de vous salué. G. Gauthier.

Ce 19 mai 1845. Organiste de St.-Étienne-du-Mont.

Paris. — Imprimerie de BOURGOGNE ET MARTINET, 30, rue Jacob

DE L'ÉTAT ACTUEL

DU CHANT

DANS LES ÉGLISES DE FRANCE,

ET

DES MOYENS D'EN AMÉLIORER L'EXÉCUTION.

(Troisième article.)

Si l'œuvre complète de régénération de chant ecclésiastique ne peut s'opérer que par l'enseignement régulier et méthodique de cette science dans les séminaires; si cette réforme générale demande plusieurs années pour son entier accomplissement, il ne faut pas pour cela respecter le *statu quo*, et ne rien améliorer à l'exécution du chant des offices divins. Lorsqu'une maison menace ruine, et que des circonstances empêchent de la rebâtir immédiatement, on peut du moins la consolider, la préserver d'une ruine totale : c'est ce que nous proposons de faire pour le chant ecclésiastique. Chaque curé, dans sa paroisse, peut adopter sans retard des mesures qui aient pour objet d'y faire chanter l'office divin d'une manière plus grave, plus solennelle, plus harmonieuse, plus digne de la majesté du culte, plus conforme au goût et à l'éducation des fidèles. Chaque instituteur, dans son école, peut venir en aide à la bonne volonté du pasteur, et lui préparer des voix exercées, des chanteurs intelligents pour l'exécution du chant religieux.

Ce sont ces mesures que nous allons énumérer, ces moyens que nous allons faire connaître. On nous pardonnera d'entrer ici dans les plus minutieux détails, d'aborder ces questions d'une

manière toute pratique, afin de donner à notre travail une véritable utilité.

Commençons par le village, c'est là où il semble qu'il soit plus difficile d'opérer dans le chant des améliorations réelles; essayons de démontrer que cela n'est pas impraticable.

Si le curé ou l'instituteur savent passablement le chant, ils peuvent, dans ce cas, former très facilement un chœur composé des enfants qui suivent l'école, et des jeunes gens de la paroisse qui se réuniront toujours volontiers une fois par semaine pour chanter. Je l'ai déjà dit, il ne faut ni de grands frais ni une grande science pour diriger de pareils cours : un tableau noir avec une portée de cinq lignes blanches, un peu de craie, l'*A B C musical* de M. Panseron, ou toute autre Méthode très élémentaire, voilà tout ce qu'il faut pour assurer le succès d'une telle œuvre, si d'ailleurs le maître et les élèves y mettent de la bonne volonté. Au bout de deux ou trois semaines, les élèves sauront entonner les intervalles principaux de quarte, tierce, quinte, etc.; ils sauront reconnaître les noms des notes : c'est tout ce qu'il faut savoir pour exécuter correctement des faux-bourdons, et, par conséquent, pour chanter au moins quelques morceaux à la messe et à vêpres. On commencera à deux parties, si on ne peut en former trois; on ne chantera qu'un psaume, si on ne sait que cela. Mais dès que le peuple aura entendu ces premiers essais, il en sera ému et touché, et il les encouragera à sa manière, les uns en venant grossir le nombre des exécutants, les autres en exprimant leur satisfaction. Car il n'y a pas d'esprit si grossier, qu'il soit insensible aux charmes de la musique; cela peut tout au plus arriver aux intelligences cultivées et blasées; mais, au village, on est encore apte à recevoir les émotions les plus douces produites par les objets les plus simples.

Si le curé et l'instituteur ne savent pas assez les principes du chant pour l'enseigner, il est impossible que dans les communes voisines il n'y ait pas un instituteur qui puisse remplir cette tâche. Il faut, dans ce cas, que les communes s'entendent entre elles; et, au moyen de la plus modique indemnité, cet instituteur fera chaque semaine un cours de chant. Sans doute il y aura quelques obstacles de détails à l'exécution de ces mesures, je ne puis les prévoir tous; mais si on veut y réfléchir, on s'assurera que ces obstacles peuvent disparaître, et une entreprise aussi

utile à la religion, à la civilisation, mérite bien quelques sacrifices. En définitive, il y a des villages en France où le zèle du curé a su réaliser des améliorations importantes dans le chant : ce qui s'est fait dans quelques endroits peut s'opérer partout (1). Le jour où l'on sera convaincu de l'utilité de cette réforme, elle sera bien vite consommée.

Qu'on y réfléchisse un instant, on verra qu'il y a très peu de localités en France où l'on ne puisse établir un cours de chant pour les enfants et les adultes. Ce cours de chant a besoin d'une application, et il n'en est pas d'autre possible que le chant religieux et l'office divin.

Ici se présente une difficulté que nous devons résoudre. Les cours établis, que fera-t-on exécuter aux élèves? Sera-ce le plain-chant à l'unisson, sans accompagnement ou avec accompagnement; et, dans ce dernier cas, quel instrument admettra-t-on? la musique sera-t-elle adoptée? et quelle musique?

Le plain-chant doit être la base d'un tel enseignement, mais il peut être enseigné indifféremment, d'après les règles de la notation moderne, sur cinq lignes, ou avec l'ancienne notation. — Nous pensons qu'il serait infiniment avantageux que l'ancienne notation fût abandonnée, et qu'il fût publié, avec l'approbation des évêques, des livres de chant à l'usage des fidèles, avec cinq lignes à la portée, l'emploi de la clef de sol, et en transposant le chant dans les tons où il doit être généralement chanté. Mais de tels recueils n'existent pas, et, en les attendant, le professeur peut toujours copier et faire copier les principaux plains-chants sur cinq lignes et notés en clef de sol. Il résultera de l'adoption de cette mesure que l'étude de la musique et du plain-chant pourront marcher de front.

(1) Nous pouvons, dès aujourd'hui, citer des localités où l'on a opéré des merveilles en ce genre. — M. le curé de Revigny, près Bar-le-Duc, est le premier en date : il y a sept ou huit ans qu'il a établi des cours et qu'il fait chanter en faux-bourdon les offices de sa paroisse. M. le marquis de Bridieu, à Loches ; M. de Fourmont, à Frevent ; M. Monnier, maître de forges à Poligny, ont aussi consacré leurs efforts à l'éducation musicale du peuple ; et partout Dieu bénit leurs travaux. A Aubenas, au fond du Vivarais, dans un pays qui n'est pas ordinairement cité comme le centre de la civilisation, un curé intelligent et ami du progrès a organisé des cours qui sont en pleine prospérité. Nous pourrions citer encore plusieurs endroits où les idées que nous émettons aujourd'hui sont depuis longtemps en pratique.

Ce serait déjà avoir obtenu un excellent résultat que de faire exécuter correctement le chant à l'unisson, par des voix pures et bien exercées, avec un accent convenable, une bonne prononciation. Mais ce ne serait pas assez; il faut y ajouter des morceaux à deux ou à trois parties. Les principaux chants des messes et les psaumes des vêpres existent arrangés en faux-bourdons (1) à trois et quatre parties. On peut, si on est trop limité, exécuter seulement la basse et le chant. C'est tout ce qu'il en faut pour développer le sentiment de l'harmonie et de la musique d'ensemble. Plus tard, on abordera des motets faciles d'un rhythme très simple à deux ou trois parties.

Pour l'accompagnement, l'orgue serait préférable à tous les instruments. Mais il est à la fois difficile d'avoir les ressources nécessaires pour en faire l'acquisition et un artiste pour les toucher. Dans les communes où l'on peut acquérir l'orgue, il est plus facile qu'on ne croit d'avoir un organiste; il suffit de faire étudier les premiers éléments du piano à un jeune homme ou une jeune fille douée de quelques dispositions. Cinq à six mois d'une étude attentive donneront à cet élève des connaissances et une pratique suffisantes pour lire et exécuter des morceaux faciles pour l'orgue (2). Après l'orgue, viennent le serpent, l'ophicléide, la contrebasse, qui sont les instruments usités dans les églises. Il n'y aurait pas d'inconvénient à s'en servir, si ceux qui les jouent se bornaient strictement au rôle d'accompagnateurs, soutenant les voix, les guidant pour les intonations, au lieu de les étouffer, de les couvrir de toute la puissance des sons qu'ils peuvent produire, au lieu de faire des notes parasites étrangères au chant ou à l'accompagnement prescrit. Ce n'est pas seulement dans les églises de campagne, c'est dans les villes qu'on entend ces serpents et ophicléides qui font consister leur talent dans le bruit, et qui, au mépris de toutes les lois de l'harmonie, font entendre des notes étrangères au chant lui-même, tantôt au dessus, tantôt à la basse. Cet accompagnement improvisé est toujours pitoyable et doit être absolument interdit.

A force d'entendre déclamer, avec raison d'ailleurs, contre les serpents ou les ophicléides, ou plutôt contre la manière dont on

(1) Chez madame Canaux, rue Sainte-Apolline, 15, à Paris.

(2) M. le curé de Saint-Étienne, à Uzès; M. Chambon, curé de Souvigny, ont pourvu leurs églises d'organistes, en suivant la marche que je trace.

jouait de ces instruments, plusieurs curés y ont substitué la contrebasse. En agissant ainsi, ils ont fait comme un bon curé de notre connaissance qui, ayant une église badigeonnée en jaune et voyant que de toutes parts on condamnait le badigeon, s'avisa de faire mettre une seconde couche, mais en imitant la couleur de la pierre, se persuadant que le but était atteint, tandis qu'il empâtait davantage les délicieuses sculptures, les élégants chapiteaux qui décoraient cet édifice. Pour nous, il y a entre les contrebasses et les ophicléides la différence qu'il y a entre le badigeon jaune et le badigeon gris. Peut-être même la contrebasse, qui ne peut guère se jouer que d'une manière saccadée, contribue-t-elle à dénaturer le plain-chant encore plus que l'ophicléide.

Ainsi, établir des cours de chant dans les villages, réduire cet enseignement aux plus simples notions de la lecture et de l'intonation musicales, en faire une application immédiate au chant des offices, telles sont, en résumé, les mesures à prendre pour rétablir le chant ecclésiastique; mais je ne saurais trop redire que, dans ces cours, on doit s'occuper de cultiver l'organe vocal, de faire chanter les enfants et les hommes dans les cordes naturelles à leur voix; tout enseignement serait stérile et funeste sans ces précautions.

Si, au moyen de ces mesures exécutées avec énergie, on peut changer la face de la musique en France, faire naître auprès d'une charrue, ou découvrir auprès d'une chaumière quelque artiste remarquable, développer dans les campagnes un puissant moyen de civilisation, sauver de la ruine qui le menace le chant ecclésiastique, que faudra-t-il de plus pour intéresser au succès d'une telle œuvre les autorités ecclésiastiques et civiles?

Ce qui est possible dans les bourgs et villages devient très facile dans les villes. Partout où il y a une population agglomérée de 3 à 4,000 âmes, le curé et le maire peuvent presque toujours s'entendre pour fonder un cours de chant et faire les dépenses nécessaires. Dans ces villes, il est souvent possible d'acquérir un orgue, et c'est ce qu'on fait successivement aujourd'hui; mais presque partout l'orgue est placé sur une tribune à l'entrée de l'église, et disposé de telle façon qu'il ne peut servir à accompagner le chant. Les usages liturgiques, en France, laissent à l'organiste le soin de remplacer par les sons de l'orgue une grande

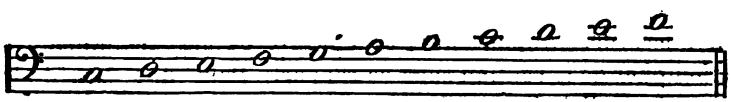
partie des paroles de l'office ; le chœur et l'orgue sont séparés et se répondent alternativement. Cet usage, qui n'existe pas dans les autres pays catholiques, n'a pas peu contribué à la mauvaise exécution du chant, qui gagnerait beaucoup à être constamment soutenu par l'orgue. Aussi avons-nous toujours engagé les curés et les fabriques qui se sont adressés à nous, à placer l'orgue dans le chœur, ou du moins à laisser dans la tribune destinée à cet instrument une place suffisante pour y placer un chœur.

Le plus petit orgue à tuyaux est préférable, pour l'accompagnement des voix, aux orgues expressifs, harmonium, mélodium, dont les journaux vantent tant les effets depuis quelques années, et qui sont devenus populaires. Ces instruments sont d'un effet très agréable, d'une qualité de son excellente, mais ils n'ont qu'une seule nature de sons obtenus au moyen d'une anche, et pourvus d'un timbre qui se marie fort mal avec celui de la voix. Ils sont mieux placés au salon qu'à l'église ; et, en tout cas, ne conviennent nullement comme orgue d'accompagnement.

Mais un petit orgue d'accompagnement de quatre à cinq jeux suffit à une église de dimension assez vaste, pour diriger les voix, les habituer à la justesse, à l'égalité, les entourer d'harmonie, et produire, sans autre réforme, une amélioration très notable. Si à l'emploi d'un orgue d'accompagnement on ajoute l'éducation musicale d'un certain nombre d'enfants ; si on fait un cours spécial à quinze ou vingt jeunes gens de la paroisse, distribués en basses et ténors, on recueillera rapidement le prix des sacrifices qu'on se sera imposés, et on sera dédommagé au centuple des peines qu'on aura prises.

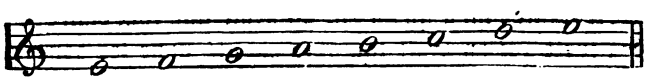
Les diverses parties de l'office dans une paroisse de bourg, petite ville ou village, ne peuvent guère être exécutées qu'en plain-chant. La musique et les motets n'y figureront pas de longtemps ; cependant partout où l'on pourrait chanter quelques petits morceaux simples, et d'un bon style, nous n'y verrions aucun inconvénient. Il est seulement fort à regretter que les publications faciles en ce genre soient fort mal écrites, et d'un goût détestable. Les œuvres du P. Lambillote qui sont fort répandues, et même populaires parmi le clergé, sont fort peu dignes de la faveur et du succès dont elles jouissent. Des rhythmes sautillants, des mélodies banales, une harmonie incorrecte, y révèlent à chaque mesure l'inexpérience de l'auteur et son man-

que d'études et de réflexions sérieuses sur les conditions du style religieux. La première chose à faire est donc d'interdire absolument dans le lieu saint cette musique si peu convenable. Il faudra se borner à quelques messes ou motets d'un style grave, d'une harmonie correcte qui ont été publiés par divers auteurs. Je citerai comme exemples les *Tantum ergo* de Kastner, les *Laudi spirituali* découverts par M. Fétis, l'*Ave Maria* d'Arcadelt publié par M. Dietsch, l'*Ave verum* de Carissimi, celui de Mozart, la messe en *ré* mineur de Rink, celle d'Ant. André; tous ces ouvrages peuvent donner une idée de ce que nous demandons aux auteurs de musique religieuse, et de l'expression propre que nous croyons devoir exiger dans cette musique. Les *Faux-Bourdons* peuvent le plus souvent dispenser de la musique, tout en présentant le même avantage, qui est de former l'oreille et l'intelligence de l'harmonie. Mais enfin, si on ne peut exécuter le plain-chant qu'à l'unisson, on peut encore en tirer de magniques effets. Pour cela, il faut adopter un ton qui convienne à la voix commune des fidèles qui tient le milieu entre le baryton et le ténor. Nous pensons que l'étendue générale des voix d'hommes est renfermée dans l'échelle ci-contre :



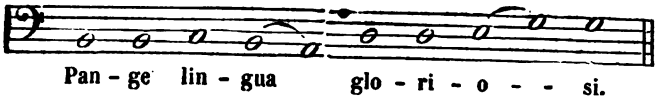
Et celle des voix de femmes ou enfants comprend la même étendue, mais une octave plus haut.

Ainsi, la transposition du plain-chant doit s'opérer de manière qu'il soit exécuté dans l'étendue que nous venons d'indiquer; de telle sorte que les notes *la* ou *si* soient généralement prises pour dominantes. Par exemple la gamme du troisième mode est celle-ci :

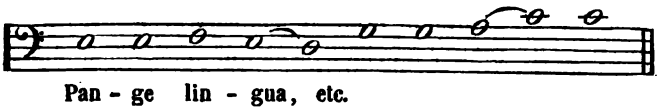


Nous pensons qu'on doit le chanter tel qu'il est écrit, au lieu de le baisser d'un ou deux tons, comme on fait ordinairement. La magnifique mélodie du *Pange lingua*, qui est du troisième

mode, est transposée ordinairement dans nos églises, une quarte plus bas de la manière suivante :



Tandis qu'elle devrait être chantée comme elle est notée, c'est-à-dire :



Ces seuls exemples suffisent pour déterminer le ton dans lequel doit être chanté le plain-chant à l'unisson. Il en résulte qu'il n'y a guère de transposition à opérer que pour le deuxième mode, une quarte plus haut, le septième, une quarte plus bas; et qu'on doit chanter les autres modes comme ils sont notés dans les livres.

L'observation de ces règles a une grande importance; si le peuple a désappris presque partout le plain-chant, c'est parce qu'on en a confié l'exécution à des voix graves, de basse taille, à l'unisson desquelles la voix commune des fidèles ne pouvait plus s'accorder. Aujourd'hui, on éprouve de grandes difficultés à triompher de la routine sous ce rapport. Dans une cathédrale de province, il était question dernièrement de prendre des mesures pour opérer cette utile amélioration; mais les chanoines ont soutenu que le ton adopté jusqu'à ce jour était le ton du chapitre, le seul d'après lequel ils pussent chanter, et on a repoussé toute innovation. La vérité est que les membres du chapitre et même les autres ecclésiastiques ayant depuis longtemps brisé leur organe pour le mettre à l'unisson des chantres, éprouveraient aujourd'hui quelque peine à reprendre l'usage de leur voix naturelle. On se fait, par l'habitude, une voix factice, cassée, chevrotante, bien qu'on eût pu avoir une voix claire, pure, timbrée, juste, si on avait toujours chanté dans les cordes naturelles de son organe.

Ainsi, ce serait déjà opérer une réforme d'une immense portée que de faire exécuter partout le chant sur un ton convenable à la voix commune des fidèles; mais il faudrait, en outre, le faire

chanter avec goût, et pour cela, cultiver les voix. Je ne saurais trop insister sur la distinction qu'il faut établir entre l'enseignement du chant proprement dit et l'enseignement des règles de la lecture, de l'intonation des sons. Savoir le plain-chant ou la musique, c'est connaître les signes de convention qui les représentent, les traduire, et les exprimer. Savoir le chant, c'est pouvoir conduire et diriger sa voix, abstraction faite de la science musicale; c'est pouvoir donner à son organe l'égalité, la souplesse, la force, la douceur, l'étendue, qui sont réclamées ou par le sens des paroles, ou par le genre du morceau qu'on exécute. L'art du chant comprend l'émission des sons, la respiration, la connaissance des divers registres de la voix, la possibilité de les enfler ou diminuer à volonté sans altérer la justesse. De nos jours, le talent de chanteur et les études qu'il exige appartiennent exclusivement aux artistes de profession; nous croyons que le plain-chant demande aussi à être exécuté avec art, par des voix exercées, qui puissent lier les sons entre eux, respirer à propos, changer les registres de la voix, suivant l'élévation ou l'abaissement des sons.

Je n'oublierai jamais la plus profonde impression que m'ait produite dans ma vie un morceau de chant; c'est en entendant, aux obsèques du duc d'Orléans, l'épître chantée par M. Deguerry, alors curé de Notre-Dame, dont la magnifique voix, l'accentuation parfaite, la prononciation distincte, me firent comprendre en cette occasion les effets de la mélopée antique. Je crois que chaque pièce de plain-chant comporte ainsi une expression particulière, qui dépend à la fois de la pureté de l'organe, de l'habileté à le diriger, de l'intelligence des paroles, de la volonté d'édifier et de toucher les auditeurs.

Chaque curé, dans sa paroisse, peut améliorer le chant des offices, en dirigeant les études de ceux qui en sont chargés. Il est temps de ne plus remettre à quelques chantres gagés le soin de chanter les louanges de Dieu. Il faut s'emparer de la génération qui surgit et la dresser à ces saintes fonctions. Il y a des difficultés à vaincre, il faut savoir faire les sacrifices nécessaires pour en triompher: sacrifices d'argent, sacrifices de temps, et plus encore sacrifices de volonté. On n'a pas le goût du chant, on n'a pas été initié dès l'enfance à chanter d'une voix sonore les belles mélodies de l'église, on ne porte à ces questions qu'un in-

térêt médiocre ; il faut combattre ces goûts, faire violence à ces préjugés, et encourager par tous les moyens une œuvre à laquelle tous les saints ont travaillé. Il ne faut dédaigner aucune réforme, si futile qu'elle paraisse. Mais, pour le moment, il y a, comme je l'ai dit, trois améliorations principales, essentielles, et qui seront la source de toutes les autres.

La première consiste à établir partout une école de chant appliquée à l'office divin.

La seconde, à cultiver l'organe vocal de manière à former non pas des voix agiles, brillantes, mais pures, justes, égales.

La troisième, à faire chanter toutes les parties de l'office sur un ton convenable à la voix commune des fidèles.

Si on pouvait dire que ces trois réformes sont accomplies en France, on devrait ajouter que la musique religieuse et le chant ecclésiastique sont sauvés de la ruine qui les menace. Nous désirons que chacun se mette à l'œuvre, et nous serons heureux d'enregistrer un à un les faits qui nous seront signalés, et qui constateront un progrès que nous appelons de tous nos vœux.

F. Danjou.

ENCORE QUELQUES MOTS

À PROPOS DE L'ARRÊTÉ

DE M. LE MINISTRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE.

Nos lecteurs voudront bien nous pardonner de les entretenir encore des questions que soulèvent la création et l'organisation du chant populaire en France. La mesure adoptée par M. de Salvandy et celles qui en seront la conséquence peuvent exercer une grande influence non seulement sur les progrès de l'art musical, mais aussi sur les mœurs, les idées, l'instruction du peuple. C'est pourquoi nous croyons que l'importance d'un tel sujet nous autorise à en parler avec détail.

Dans un premier article, nous nous sommes bornés à remercier M. le ministre de l'instruction publique au nom des amis de l'art et à présenter quelques observations sur l'état actuel et le but de l'enseignement populaire de la musique. Nous avons insisté sur la nécessité d'appliquer à la musique religieuse, à l'office divin dans les paroisses, les résultats de cet enseignement qui sera stérile s'il est sans objet. Mais ce n'était pas là aborder le fond de la question, et dans un des derniers numéros de la *Gazette musicale*, M. Maurice Bourges est venu examiner d'une manière toute pratique l'arrêté de M. de Salvandy et énoncer les difficultés que présentait la composition d'un recueil de belles poésies unies à de bonne musique.

C'est aussi cette difficulté que nous allons envisager sous un autre point de vue que le spirituel écrivain. D'abord, il importe de bien établir le but qu'on se propose d'atteindre par la rédaction et la publication de ce recueil.

Il s'agit bien moins, ce me semble, de mettre au jour des chants populaires que de contribuer à populariser à la fois la musique et la poésie, ce qui n'est pas là la même chose. Il n'est donné à personne de produire ou de faire naître à jour fixe de ces mélo-

dies caractérisées que le peuple comprend, que l'orgue de Barbarie répète, et qui sont bientôt dans toutes les bouches. Ces airs populaires doivent souvent la vogue qu'ils obtiennent à la légèreté des paroles qui les accompagnent, à la nature de ces paroles qui permet d'employer un rhythme décidé ; mais en tout cas, ces sortes de mélodies apparaissent de loin en loin, sous l'influence de circonstances diverses ; elles se rattachent à des événements, à des passions, à des préjugés différents, elles sont l'expression d'un sentiment populaire, mais elles n'ont rien de commun avec le progrès de l'art, et nous ne pensons pas que la pensée du ministre ait été de faire un recueil de mélodies de ce genre.

Il nous semble au contraire qu'à la vue du développement du goût musical, et des institutions, écoles, cours, méthodes qui secondent ce progrès, M. de Salvandy a voulu donner à ces réunions un aliment plus utile que les chœurs banals, les chants vulgaires, les paroles niaises qui les défraient ordinairement. S'il est bon d'étudier la musique, si ses effets ont une action réelle pour l'adoucissement des mœurs, il est encore mieux de rehausser la musique en y joignant de nobles pensées, des sentiments religieux, des idées justes sur les principaux faits de notre histoire. Ce sera donc dans cette occasion la poésie qui sera le principal, et la musique l'accessoire.

Il en était ainsi chez les anciens, où la musique, asservie à la poésie, lui prêtait seulement ses accents pour la rendre plus touchante et plus expressive. Mais les langues anciennes avaient un rhythme déterminé qui les rendait très propres à la musique, et la phrase musicale n'avait pas la forme régulière, symétrique, et, pour me servir du mot consacré, *la carrure* qu'on exige aujourd'hui.

La musique la plus populaire qui ait jamais existé, c'est le plain-chant ; cependant la mélodie en est irrégulière et sans carrure, elle manque de rhythme. La musique la plus sublime, la plus pure qui ait été écrite, c'est celle de Palestrina ; pourtant la carrure des phrases lui était complétement inconnue. Nous savons bien qu'on ne peut pas faire revivre complétement le passé; mais nous demandons seulement qu'on l'étudie, et on verra que les formes, les lois, les exigences de l'art moderne ne remontent pas bien haut.

Depuis trois siècles, la musique a toujours tendu à se rendre indépendante de la poésie. On en est même venu à ce point que la musique prétend aujourd'hui pouvoir exprimer sans le secours du langage les principaux mouvements de l'âme ou les grands effets de la nature. Avec les seules combinaisons de l'harmonie et des divers instruments, on peut à présent, du moins on l'assure, dépeindre le lever du soleil ou les frimas de l'hiver, l'ouragan qui fait ployer les chênes, ou la neige qui argente les montagnes. Il y a des gens qui voient tout cela dans une symphonie moderne, après toutefois qu'on les a prévenus par un programme bien détaillé. On a même imaginé, pour que les spectateurs de cette musique ne prissent pas le change, d'interrompre la symphonie pour charger un des exécutants de psalmodier sur un ton lugubre le récit de ce qu'on va voir. Ceci est imité de la lanterne magique.

Quoi qu'il en soit, fatiguée des entraves qu'elle trouvait dans la poésie, la musique a entrepris, si ce n'est de rejeter absolument toute union avec le langage, du moins d'asservir celui-ci à ses besoins et à ses caprices. Et il s'est trouvé des écrivains qui ont consenti à prendre un tel rôle et qui l'ont rempli. Ces écrivains, qui auraient pu se nommer poëtes s'ils avaient secoué un tel joug, sont devenus des *paroliers :* c'est ainsi qu'on appelle les auteurs de prose rimée qui travaillent sous la direction de MM. les compositeurs modernes.

Cet état de choses est tellement accepté, que la première pensée qui est venue à l'esprit de tout le monde après l'arrêté de M. le ministre de l'instruction publique, c'est qu'il était impossible d'emprunter aux auteurs français de diverses époques, à Rousseau, à Lefranc de Pompignan, à Racine, etc., les beaux morceaux qu'ils ont écrits, à cause de la difficulté qu'on éprouverait à les mettre en musique. Si cette difficulté existe, il faut en triompher, et pour cela sortir du cercle dans lequel la musique moderne s'est enfermée. Il s'agit de créer la *musique populaire ;* ce n'est pas la musique théâtrale ni la musique des salons dorés. Il faut chercher un autre genre, connaître les besoins et les idées du peuple et lui servir une nourriture appropriée à ses goûts. La première condition de cette musique populaire est la simplicité de la mélodie ; il n'est pas nécessaire toujours que cette mélodie ait un rhythme décidé. Quand on

chante la grandeur de Dieu, l'immortalité de l'âme, on doit se dispenser d'employer une mesure vive, un rhythme sautillant. Les chorals allemands n'ont pas un rhythme bien caractérisé, ils n'en sont pas moins populaires dans les églises catholiques et dans les églises protestantes. Nous persistons donc à dire qu'on peut, par la simplicité, la gravité de la mélodie et, s'il est besoin, son irrégularité sous le rapport de la carrure, adapter aux poésies religieuses de nos meilleurs auteurs une musique convenable et en rapport avec l'instruction de ceux qui l'exécuteront.

Mais à supposer qu'on ne puisse pas entièrement par ce moyen résoudre le problème et qu'il subsiste encore quelque obstacle à l'union de ces poésies avec la musique, nous croyons que les ressources de l'harmonie serviront à écarter cet obstacle. Tout le recueil que l'on prépare par l'ordre du ministre doit, à notre avis, être écrit à quatre ou trois parties pour être chanté en chœur. L'harmonie est la base de la musique moderne; c'est le chant en chœur et le sentiment des accords qui se sont plus spécialement propagés en Allemagne parmi le peuple, et nous croyons qu'on doit tenter d'obtenir chez nous le même résultat. Ainsi il n'est pas indispensable que tous les chœurs soient syllabiques, c'est-à-dire que toutes les voix prononcent en même temps le même mot et la même syllabe; il n'est pas indispensable que tous les couplets ou strophes soient adaptés sur une même musique, et si le rhythme de la première strophe ne s'accommode pas avec les paroles de la seconde, on changera la musique. Il n'est pas indispensable enfin que toutes les mélodies adoptées soient si faciles à retenir qu'elles deviennent bientôt vulgaires et triviales. Un tel recueil sera employé, ne l'oublions pas, pour l'étude habituelle de la musique dans les écoles : si les enfants n'y trouvaient que de petits refrains, ils les auraient vite gravés dans leur mémoire, et il faudrait bientôt un autre recueil pour les exercer à la lecture, à l'intonation, au rhythme musical.

Sans doute, s'il était possible de vulgariser rapidement, à l'aide de la mélodie, les belles et grandes idées noblement exprimées par nos meilleurs poëtes, ce serait un résultat excellent; mais l'art musical n'y gagnerait rien. D'ailleurs les choses si vite apprises, les pensées sur lesquelles on ne s'appesantit pas glissent sur l'âme sans y pénétrer; on chante dans nos églises des cantiques qui contiennent le plus souvent d'utiles et pieuses

réflexions; ces cantiques sont tous ajustés sur des airs populaires souvent même empruntés à la musique profane : reste-t-il dans l'esprit un souvenir bien durable de ces cantiques et des sentiments qu'ils expriment? je ne le crois pas; je pense au contraire que si cette musique était moins triviale, si elle exigeait quelque étude, si elle occupait divers genres de voix, si elle formait un tout harmonieux, elle demeurerait gravée dans le cœur et dans la mémoire de ceux qui la chanteraient avec les paroles qui l'accompagnent.

Ainsi les membres de la commission créée par M. de Salvandy ne s'arrêteront pas, je l'espère, aux objections qui leur sont faites; ils choisiront d'abord dans nos meilleurs poëtes les meilleures poésies, et ensuite ils inviteront les artistes à y adapter de la musique convenable et dans les conditions que nous venons de faire connaître.

On ne saurait d'ailleurs composer un recueil complet avec les poésies déjà existantes. Tous les grands événements de l'histoire nationale n'ont pas été chantés par les anciens poëtes, et ils devront faire l'objet d'un concours. MM. les paroliers modernes pourront prendre part à ce concours, et y apporter des poésies qui seront parfaitement d'accord avec les exigences de la musique moderne. Il s'agira de gloire, de triomphes, de combats; il faudra célébrer nos batailles qui ont si souvent été des victoires; le récit de ces hauts faits demandera une musique rhythmée d'un caractère tout populaire, et cette partie du recueil inspirera à nos compositeurs de belles mélodies. Mais pour le reste, on nous laissera, s'il plaît à Dieu, les chefs-d'œuvre de notre langue, et il se trouvera bien quelque maître pour y joindre une musique digne des paroles et conforme au sujet.

F. Danjou.

A M. LE DIRECTEUR

DE LA

REVUE DE LA MUSIQUE RELIGIEUSE.

Dijon, 2 juin 1845.

Mon cher ami,

Je reçois le dernier numéro de la *Revue*, et au milieu d'excellents travaux et de précieux renseignements, mes yeux tombent sur quelques lignes où l'on a bien voulu s'occuper de moi. Je crois, en conséquence, devoir faire part à nos communs lecteurs des observations et explications qu'elles me paraissent nécessiter.

Je parlerai d'abord de la lettre de l'ecclésiastique nancéien, dans laquelle je trouve mentionné mon mémoire à Mgr l'évêque de Nancy, sur le chant de son diocèse. J'ai toujours beaucoup espéré de ce diocèse pour la propagation des idées saines à la défense desquelles vous avez consacré ce recueil, et la lettre dont il est question, témoignage non équivoque de l'intérêt qui s'attache à ces études parmi les membres du clergé de Nancy vient me confirmer dans cette bonne opinion. Toutefois un obstacle, que je regarde comme presque insurmontable, à toute amélioration des lutrins, éloignera pour longtemps encore peut-être les conséquences pratiques que semblerait devoir produire l'heureuse disposition des esprits. Cet obstacle, c'est précisément celui que j'ai attaqué de front dans mon mémoire, je veux dire la détestable composition cantorale qu'a revêtue, au XVIIIe siècle, la liturgie de Toul, aujourd'hui de Nancy. Je n'ai eu aucune peine à faire comprendre ce grief aux vénérables personnages qui m'ont fait l'honneur de me lire. Il était plus difficile de trouver une solution pratique qui permît l'introduction de quelques améliorations, sans obliger à des remaniements trop considérables ; car, on le pense bien, je n'ai pas à m'expliquer sur l'existence et le mérite de la *liturgie* nancéienne, mais seulement sur la valeur de son *chant*. Aussi, après avoir reconnu que

l'ensemble de ce chant est trop vicieux pour pouvoir subir aucune correction sérieuse, me suis-je borné à réclamer le rappel du chant grégorien primitif pour le petit nombre des pièces dans lesquelles la conformité du texte rendrait ce changement possible, abandonnant tout le reste pour ce qu'il vaut, jusqu'à ce que l'on se croie en mesure d'exécuter une réforme plus complète. Ces vues, que votre correspondant anonyme paraît n'avoir qu'imparfaitement connues, ont rencontré dans l'autorité diocésaine plus de sympathie qu'il ne semble le croire, et tout porte à penser qu'elles présideront à la réimpression des livres liturgiques.

Voilà tout ce qui s'est passé au sujet de mon mémoire. Quant aux réflexions dont votre correspondant fait suivre son récit, si elles témoignent d'un zèle sincère pour l'honneur de la maison de Dieu, il en est quelques unes qui me paraissent donner prise à la critique. Je laisse de côté ce qu'il avance sur les difficultés d'un retour à de plus saines traditions cantorales; je n'ignore pas que cette réforme doit, par la nature même des choses, s'étendre à bien d'autres objets que celui qui nous occupe; mais ne serait-il pas permis de croire qu'elle doit rencontrer soit dans les populations, soit surtout dans le clergé, des dispositions inverses de celles qui ont accueilli jadis les variations en sens contraire? Cette espérance ne paraît point partagée par votre correspondant; il se borne à recommander un genre d'améliorations et de réformes plus faciles, suivant lui, et qui s'opéreraient non plus sur la composition du chant ecclésiastique, mais seulement sur son exécution. Or, cette seconde restauration dépend absolument de la première, et n'est pas possible sans elle; c'est du moins mon opinion, et ce sera, je l'espère, celle de tous les lecteurs qui voudront bien peser avec soin les considérations suivantes.

Il n'est personne qui, ayant quelques notions sur l'art du chant, ne sache combien la bonne et facile exécution des cantilènes dépend de la manière dont le compositeur en a ménagé les différents sons, principalement en ce qui concerne le mélange des intervalles et le passage de la voix du grave à l'aigu. Si ces principes appartiennent à la musique en général, ils sont d'une application bien plus étroite dans un genre de musique simple et populaire comme le plain-chant. C'est là en effet, sous le rap-

port technique, que réside la principale obligation du *symphoniaste*, et un examen attentif du corps du chant romain montrera avec quel soin les auteurs de ce chant s'y sont astreints. Si, au contraire, on n'a qu'un chant baroque, passant subitement du grave à l'aigu, surchargé de notes jusqu'à en perdre la respiration, quel moyen d'améliorer son exécution et de substituer aux cris sauvages et désordonnés qu'il produit, quelque chose de cette expression touchante, grave ou solennelle qui est propre au chant grégorien? Que devient ici la recommandation de l'anonyme, qui veut que l'étude des règles du plain-chant serve de base à son exécution, comme si les prétendus plains-chants auxquels je fais allusion, dans lesquels les règles de la tonalité grégorienne sont constamment violées, avaient rien de commun avec l'enseignement des maîtres de tous les siècles sur cette matière?

Mais je n'ai touché qu'un côté de la question. Les règles de la composition cantorale ne sont pas seules outragées dans de semblables mélodies; les lois esthétiques ont reçu une atteinte encore plus profonde. Or comme la bonne exécution du chant ecclésiastique est basée avant tout sur le goût et le sentiment, comme ce goût et ce sentiment n'existent chez nous qu'en raison de la beauté intrinsèque de l'œuvre que nous interprétons, des chants qui ne sont qu'un assemblage monstrueux ou insipide de sons produiront-ils sur les exécutants, comme sur l'auditoire, une autre impression que celles du dégoût et de l'ennui? Comment un prêtre qui ne connaît le plain-chant que par ces misérables rapsodies, conservera-t-il quelque estime pour lui, loin de chercher à en améliorer l'exécution? Comment répondra-t-il aux hommes du monde et aux chrétiens qui *se plaignent de la monotonie assoupissante* du chant de l'église?

Cependant comme il ne dépend ni de moi ni d'aucun particulier de changer cet état de choses dont gémissent tant de diocèses, que faut-il faire pour l'enseignement cantoral, en attendant qu'on lui donne une base solide par l'adoption de livres de chœur irréprochables? Sauf meilleur avis, je pense que cet enseignement doit rouler principalement sur la théorie, en puisant, bien entendu, les exemples dans les sources pures et antiques du chant grégorien. En agissant de cette manière on préparera les esprits à une réforme dont cette étude fera vivement

désirer l'accomplissement, et on lui donnera de fermes soutiens dans le présent et l'avenir. Si cela se pratique ainsi au séminaire de Nancy, le professeur a droit aux sympathies de tous les hommes qui portent intérêt à cette question.

Maintenant un mot sur la lettre de M. l'organiste de Saint-Etienne-du-Mont. Cet honorable artiste réclame contre l'exactitude d'un fait que j'ai puisé textuellement dans un livre de M. le comte de Montalembert, imprimé en 1839. (Voir mon article, pag. 141.) Là-dessus je n'ai, on le pense bien, aucune observation à faire. Mais voici que l'inculpé, avec une candeur qui fait honneur à son caractère, restitue lui-même les bases de l'accusation portée par le noble pair, et nous apprend qu'il a joué, qu'il joue tous les ans sur son orgue, non un air à boire, mais cet insigne *pont-neuf* de la *Marche des janissaires*, que Monsigny a inséré dans la partition du *Déserteur*, et qui est un des plus ignobles emprunts qu'ait faits au *Chansonnier français* le fameux recueil dit de *Saint-Sulpice*. On pardonnera ce luxe d'érudition à un ancien élève de petit séminaire auquel la musique religieuse, populaire et classique s'est révélée pour la première fois dans ce célèbre répertoire si propre à développer le goût et le sentiment musical des jeunes générations. Puisque M. Gauthier sait si bien s'accuser, espérons qu'il trouvera dans son repentir assez d'éloquence pour obtenir de MM. les curés de Paris la suppression de ces airs dont le goût le moins sévère a fait depuis longtemps justice.

Agréez, etc.

STÉPHEN MORELOT.

ARTISTES CONTEMPORAINS.

STEPHEN HELLER,

COMPOSITEUR-PIANISTE.

Voilà un jeune artiste dont les compositions et dont les tendances paraissent peut-être étrangères à l'objet de cette *Revue;* il n'a jamais composé pour l'église, et, d'un autre côté, rien n'est moins classique ni moins populaire que ses œuvres. Cependant il a écrit telle page qui serait certainement un cantique plus religieux que bien des messes et motets, sa facture est aussi soignée, aussi élégante que bien des œuvres dites classiques, et plusieurs de ses mélodies feraient le tour du monde, si elles avaient des paroles pour passeport. D'ailleurs la carrière musicale d'un artiste aussi original et aussi distingué que l'est Stephen Heller doit intéresser la plupart de nos lecteurs, parce que c'est nécessairement parmi eux que se trouvent les musiciens qui ont su s'attacher au spectacle curieux des transformations incessantes et du développement de certaines branches de l'art. Par cela même qu'ils ont aimé à comparer les œuvres caractéristiques de l'époque qui vient de finir avec celles du passé, ils aimeront pouvoir apprécier les révolutions qui s'opèrent sous nos yeux, depuis que Beethoven a posé les bornes de la musique instrumentale grandiose, poétique et dramatique.

C'est en effet une bien grande satisfaction pour notre esprit de rapprocher et de comparer des œuvres d'art nées à plus d'un siècle de distance, de trouver dans leur caractère un miroir pour ainsi dire de l'état de la science et du goût, un reflet des idées de toute une société, une empreinte de l'âme de chaque grand artiste, et de suivre ainsi, pièces en main, les révolutions continuelles du goût et de la mode, comme nous les suivons pour l'architecture et pour la peinture, au milieu d'une ville et d'un musée.

En se livrant ainsi aux études historiques dans les arts, on reconnaît une idée ou une forme qui naît, se développe plus ou moins rapidement selon les facultés des artistes qui travaillent à ce développement, et lorsque cette idée, cette forme, ce système a été poussé à ses dernières conséquences, il meurt et un autre prend sa place.

En 1713, François Couperin, dit le Grand, publie ses pièces de clavecin, qui sont la perfection du genre naïf, simple et pastoral; en 1720, paraissent les pièces de Haendel: *Lessons fur Harpsicord*, Recueil souvent réimprimé sous le titre de *Suites pour le clavecin*, et renfermant sous les noms particuliers de préludes, sarabande, passacaglia, allemande, gigue, fugues, etc. des chefs-d'œuvre caractérisés par l'emploi constant et très habile du style lié ou d'imitation; Sébastien Bach pose en même temps les limites de ce genre. Qui pouvait, il y a un siècle, tout juste, continuer d'écrire une ligne dans le style fugué, à côté de ces préludes, de ces fugues, des *inventions*, des *symphonies*, des *suites* pour le clavecin? Le fils aîné de Sébastien, Friedman ose à peine essayer ses forces, et son frère Philippe-Emmanuel renie, pour ainsi dire, les leçons et les traditions de son illustre père, en écrivant pour le piano dans le style mélodique et dramatique qui faisait irruption dans toute l'Europe par le succès des opéras de Hasse, de Pergolèse, de Léo, de Jomelli, etc.

Oui, les sonates, les fantaisies d'Emmanuel Bach, voilà le système, l'ordre d'idées, sous lequel vit la musique de piano depuis un siècle environ. Philippe-Emmanuel engendre Haydn; l'un et l'autre engendrent Mozart; Mozart engendre Beethoven; Beethoven engendre Weber et Mendelssohn. C'est avec curiosité et avec émotion que nous avons lu plusieurs fois ces sonates d'Emmanuel Bach, que Haydn exécutait sur son épinette dans le grenier du perruquier Kelles, en disant qu'en jouant une telle musique, il n'enviait pas, dans sa misère, le sort des monarques. Une fois qu'on louait Mozart, en parlant avec peu d'estime du vieux Bach: Respectez-le, dit Mozart, car je lui dois tout. En effet, prenez les sonates de Bach, ses fantaisies, sa musique sur les cantiques de Gellert, ses oratorios de *la Résurrection* et des *Israélites dans le désert*, vous y trouverez le même fond d'idées que dans les sonates et les opéras de Mozart. Seulement celui-ci aura plus d'ampleur dans les formes et plus de passion;

puis à Mozart succède Beethoven qui le copie d'abord, l'imite et le surpasse bientôt par la grandeur des idées, par la force d'expression, par le grand développement des formes. Beethoven a été un de ces génies qui posent les bornes d'un genre; après eux, il semble qu'il n'y a plus rien à glaner dans le champ qu'ils ont parcouru. Cependant le jeune Mendelssohn, un des musiciens les plus habiles qui aient existé, au lieu de renier le passé et de vouloir se faire original à tout prix, comme beaucoup d'artistes de nos jours, Mendelssohn continue Beethoven avec succès dans certaines branches de la musique.

Mais le temps des œuvres grandes, pures de formes et classiques, a fini. Les idées d'indépendance se sont introduites de la politique dans les arts: Liszt, Chopin, Thalberg, Henselt, Robert Schumann, Stephen Heller, Alkan et quelques autres, tels sont les pianistes qui manifestent avec talent le plus ou moins d'originalité dont ils sont pourvus, et cela avec peu d'égards pour les traditions classiques des Clementi, des Haydn, des Hummel, etc.

De tous les jeunes pianistes compositeurs que nous avons nommés, Stephen Heller nous paraît être celui dont l'originalité est la plus vraie, la plus naïve. C'est un artiste subtil, fin, gracieux, tendre, rêveur, consciencieux et soigneux dans tout ce qu'il fait. Il est si original dans le fond et dans la forme, que nous ne saurions avec qui lui trouver quelque ressemblance. S'il fallait faire une comparaison, à tout prix, nous lui donnerions pour parents C.-M. Weber ou Schubert. Heller est dans l'art musical, ce que sont Sterne, Hoffmann ou Jean-Paul dans la littérature; mais voyons en détail ses titres à la place distinguée que nous assignons au jeune compositeur pianiste.

De cinquante œuvres qui ont été publiées en France ou en Allemagne, une grande partie consiste en arrangements d'airs, en fantaisies sur ces airs, en transcriptions de mélodies de Schubert pour le piano; quoique l'auteur ait quelquefois déployé beaucoup d'originalité dans ces compositions, nous les laisserons de côté, pour passer à celles qui sont complétement originales, qui ont été écrites comme une manifestation libre de la pensée de l'auteur.

Études dans tous les tons majeurs et mineurs, Op. 16, dont la seconde édition porte ce titre l'*Art de phraser*. Bien que dans cette œuvre importante, l'éducation du pianiste et de nouveaux

effets à tirer de l'instrument ne soient jamais perdus de vue, c'est la pensée poétique, c'est la mélodie qui fait le charme saillant de ces ravissantes compositions intitulées : *Impromptu*, *Canzonetta*, *Romance*, *Esquisse*, *Eglogue*, *Capricio*, *Feuillet d'album*, *Fantaisies*, etc. Il y a certainement dans l'art des œuvres plus grandes, des conceptions plus vastes, des idées d'un ordre plus relevé; mais il n'y a rien de plus gracieux, de plus délicat, de plus original, de plus soigné que ces Études de Heller. Il y a plus de fantaisie dans ces petits poëmes que dans les romances sans paroles de Mendelssohn qui sont, du reste, des modèles parfaits du genre; les Etudes de Heller nous paraissent être aux romances de Mendelssohn, ce que les ouvertures de *Freyschütz* ou d'*Oberon*, par exemple, sont aux symphonies de Beethoven. Les Études de Heller sont, dans la musique instrumentale, ce que les Lieder de Schubert sont dans la musique vocale, c'est-à-dire des chants intimes, d'une âme tendre, poétique, écrits par un esprit distingué.

Les Etudes, Op. 45, publiées à Lyon par l'éditeur Benacci, possèdent à peu près les mêmes qualités. Elles gagnent en facilité d'exécution et d'intelligence ce qu'elles perdent en élévation de style.

La série de pièces intitulée Pensées fugitives, Op. 30, se compose encore de divers poëmes pleins d'un sentiment bien défini par le titre de chaque pièce, savoir : Passé, Adieu, Souvenir, Rêverie, Inquiétude, Caprice, etc.

Dans le Scherzo, Op. 24, et surtout dans le Caprice symphonique, Op. 28, Heller a traité ses idées avec de longs développements. Il a trouvé dans ces œuvres des effets, des formes, des moyens qui lui sont propres; malheureusement la difficulté d'exécution de ces compositions est très grande, et il faudrait pour ainsi dire des études préparatoires particulières pour réussir facilement à interpréter les idées de l'auteur.

Grâce à Liszt, l'Europe entière a pu apprécier l'œuvre 29 intitulée la Chasse, intercalée comme étude dans la grande Méthode des pianistes, publiée par M. Schlesinger. Cette Chasse est un petit chef-d'œuvre d'esprit et d'originalité.

Depuis peu Heller a fait paraître quatre Arabesques, des Valses, et des Scènes pastorales. Toutes ces œuvres portent un cachet d'individualité de plus en plus prononcé, et par cela même les

moyens d'exécution convenable sont plus difficiles; il n'y a pas là un seul lieu commun, pas une moitié de phrase que vous puissiez achever en la devinant, comme cela arrive pour tant de musique plus ou moins vulgaire. Il n'y a pas de musique au monde destinée à moins de popularité; elle ne convient ni aux grands concerts où se rencontrent trop d'auditeurs inintelligents; elle ne convient pas non plus aux faibles, car il faut une grande dextérité et une grande délicatesse d'exécution pour en rendre convenablement le sens. A qui convient-elle donc? à tous ceux qui sentent la musique comme une langue poétique, à tous ceux qui aiment à suivre ses transformations à travers les âges et à travers l'âme des artistes; peut-être à ce titre elle ne plaira pas à beaucoup de gens, mais à coup sûr, comme disait Rousseau de sa *Nouvelle Héloïse*, elle ne plaira médiocrement à personne. Il paraît que Heller, quoique éloigné de sa mère-patrie, y est plus généralement compris qu'en France, car les journaux d'Allemagne se préoccupent vivement de ses productions. C'est par la conviction du mérite exceptionnel de ce jeune artiste que nous avons voulu le signaler et le faire estimer de nos lecteurs.

Nous terminerons maintenant cet article, comme nous l'avons commencé, c'est-à-dire par quelques réflexions sur l'histoire de la musique de piano. Celle de Couperin est écrite avec une harmonie si serrée, que chaque morceau pourrait être exécuté par des voix et même par des voix égales. Il est rare que les parties s'écartent depuis les notes graves de la portée armée d'une clef de *fa*, quatrième ligne, jusqu'aux notes hors de portée d'une ligne armée d'une clef de *sol*, car le plus souvent on rencontre une des trois clefs d'*ut* à la ligne de la main droite.

En lisant cette ancienne musique, on sent qu'il n'y avait pas longtemps qu'on n'écrivait que pour la voix. Peu à peu on a écrit plus librement; les compositions de Haydn, de Mozart, de Beethoven même ne sont plus disposées comme des compositions vocales; encore pourraient-elles le plus souvent être reproduites telles quelles par un quatuor d'instruments à cordes; mais actuellement les œuvres de Liszt, de Chopin, de Thalberg, de Heller sont bien des œuvres spéciales pour le piano et intraductibles pour tout autre instrument. Si Couperin ou Lebègue employaient sept clefs pour écrire leur musique dont les parties étaient si rapprochées, nos jeunes compositeurs pianistes au-

raient besoin d'en employer une vingtaine; comme le moment n'est pas propice pour l'invention de nouvelles clefs, on se tire d'affaire en tirant sept ou huit lignes hors des portées, ce qui rend la lecture peut-être plus difficile qu'elle ne le serait par l'emploi de nouvelles clefs. On éloigne les parties de cinq ou six octaves, on fait des arpéges en écart de manière à jouer à dix ou douze voix au lieu de quatre. En un mot, on fait de l'effet, et l'effet semble être le but de nos artistes contemporains.

Nous ne nous en plaignons pas; malgré toutes nos sympathies et toute notre vénération pour les grands génies du passé, nous savons que l'art doit subir d'incessantes transformations, et nous saluons de bon cœur les heureux auteurs de ces transformations, et par conséquent Stephen Heller; mais nous attendons de lui dorénavant des œuvres plus grandes, plus calmes, plus sérieuses; une muse comme la sienne doit s'élever au-dessus du scherzo, du capriccio et de la fantaisie. Si nous voyions paraître un jour un de ses petits cahiers sur lesquels il a mis jusqu'à présent des titres piquants et vrais, et que sur ces cahiers il y eût tout simplement adagio ou andante, nous l'ouvririons avec un frémissement de joie, certain d'y trouver quelque belle et noble pensée.

C'est en se pénétrant d'un sentiment religieux, en contemplant les solennels spectacles de la création, en sondant les profondeurs de son âme, que Beethoven s'est élevé si haut. Nous espérons que Heller puisera de nouvelles inspirations aux mêmes sources et qu'il se rendra digne de prendre place à côté des grands maîtres.

J.-B. Laurens.

REVUE CRITIQUE.

Notice sur les collections musicales de la bibliothèque de Cambrai et des autres villes du département du Nord, par E. DE COUSSEMAKER, correspondant du ministère de l'instruction publique pour les travaux historiques, etc. Paris, Techener.

Si nous appelons l'attention de nos lecteurs sur un ouvrage dont l'apparition remonte à plus de deux ans, c'est qu'il appartient à un ordre de faits et de recherches que nous regardons comme très important pour le progrès des études musicales. De même que la science de l'archéologie se forme par ces monographies qui s'élaborent dans chaque province, et que la collection de ces travaux épars doit offrir un assemblage précieux de matériaux pour l'histoire générale de l'art monumental, de même la recherche attentive de tout ce qui se rapporte à la musique dans les bibliothèques, dans les dépôts publics ou particuliers, doit contribuer puissamment à accroître la somme des connaissances historiques relatives à cet art en même temps qu'elle témoignerait du retour des esprits à cette étude trop négligée. C'est la tâche qu'a remplie avec une remarquable exactitude M. de Coussemaker pour l'une des provinces de France les plus riches en ce genre; on n'ignore pas en effet que la Flandre et le Hainaut ont fourni, aux XVe et XVIe siècles, un nombre considérable de musiciens illustres et qu'à cette époque même tout le mouvement musical de l'Europe venait de ces contrées. Cet ouvrage ajoute des notions précieuses à celles que l'on avait déjà sur l'histoire musicale de ce temps; plusieurs noms inconnus ont été découverts, des compositions inédites sont signalées à l'attention des érudits et même divers morceaux sont gravés en partition à la fin de l'ouvrage. Pour rendre son livre plus utile aux personnes qui s'occupent de recherches semblables, l'auteur y a joint une *table thématique* des messes qu'il a trouvées sans nom d'auteur dans les manuscrits de la bibliothèque de Cambray, ce qui permet à d'autres bibliographes de compléter ses découvertes par celles qu'ils pourraient faire sur un autre terrain.

Nous ne saurions trop engager ceux que ne rebutent point les

recherches paléographiques à se livrer, suivant la mesure de leurs forces, à des travaux de ce genre. C'est pour les studieux amateurs de musique un devoir d'autant plus impérieux qu'il n'est aucune partie des anciens dépôts scientifiques qui ait plus souffert que celle-là des injures du temps et des hommes. Avant la révolution il existait dans la plupart des églises cathédrales et collégiales des collections considérables composées pour la plus grande partie des œuvres de maîtres attachés à ces églises. Une très faible partie de ces collections dispersées par la révolution a passé dans les bibliothèques des départements, parce qu'à l'époque où celles-ci furent formées, l'histoire et l'archéologie musicales n'étaient l'objet d'aucun intérêt. Il faudrait se hâter de recueillir ce qui n'est pas encore perdu, afin de reconstruire, au moyen de monographies spéciales, la physionomie musicale de chaque province. C'est ce qui a été fait pour l'Alsace dans une brochure publiée en 1840, et qui contient une liste des organistes et maîtres de chapelle des différentes églises, un aperçu des archives musicales qu'elles renfermaient, etc (1).

Ces recherches devraient encore s'étendre aux manuscrits liturgiques qui renferment du plain-chant. La comparaison des leçons notables de plusieurs manuscrits de diverses provenances sur le même morceau, est une étude féconde pour la restitution du chant primitif. Sous un autre point de vue, ces recherches aideraient à combler une lacune importante dans l'histoire des notations musicales, qui furent souvent toutes locales dans les siècles antérieurs à Guy d'Arezzo.

S. M.

Recueil de morceaux pour l'orgue, destinés au service divin, choisis par THÉOPHILE STERN. Strasbourg, Schmidt et Grücker. Prix : 4 fr.

Nous nous disposions à entretenir nos lecteurs de cette publication, que nous avons précédemment annoncée (voir page 86), lorsque la *Gazette musicale* nous en a offert un compte-rendu parfaitement conforme à nos vues. Nous le reproduisons d'autant plus volontiers qu'il nous épargne la tâche de nous tenir en garde dans notre jugement contre les préventions de l'a-

(1) *Beitrage zur Geschichte der Musik im Elsasz*, von *J.-F. Lobstein*. Strasbourg, Danunbach.

mitié; car nous avons pu apprécier les rares qualités de M. Stern comme professeur et comme improvisateur, nous avons pu jouir des fruits de son imagination et de son savoir plus pleinement qu'il ne sera donné de le faire à la plupart des lecteurs de son recueil, la nature même de ce travail et les conditions de popularité qu'il nécessitait ayant forcément gêné l'auteur dans la libre production de sa pensée. C'est en cela même qu'il nous paraît avoir pris un engagement sérieux avec le public en lui donnant le droit d'attendre de son talent des œuvres plus développées et plus propres à avancer la solution du grand problème dont se préoccupent tous les amis de l'orgue, et auquel M. Stern s'est particulièrement attaché : l'alliance de l'inspiration mélodique avec les grandes formes classiques du style de l'orgue, le progrès dans l'ordre et la variété dans la gravité.

Qu'on nous permette encore une observation. Nous avons annoncé cette publication comme le résultat d'une décision prise par les ministres du culte protestant à Strasbourg qui désiraient mettre par là une barrière aux improvisations insipides ou inconvenantes de plusieurs de leurs organistes. Comme ce fléau est de tous les pays et de tous les cultes, et qu'il désole aussi bien les grandes villes que les villages, après avoir recommandé au clergé la propagation du recueil, nous lui recommanderons encore l'exemple de MM. les pasteurs qui en ont provoqué la publication. Nous croyons que ce n'est que par l'adoption d'une semblable mesure, dont l'initiative appartient à l'épiscopat, que l'orgue, livré à l'inexpérience ou au caprice, peut trouver des garanties solides et durables contre des profanations dont on n'a songé jusqu'ici qu'à se plaindre sans rien faire pour les éviter. Nous reviendrons sur ce sujet.

STÉPHEN MORELOT.

Autant l'usage de l'orgue est répandu, autant est rare le talent de l'organiste; si l'on en excepte les grandes villes qui peuvent seules rémunérer convenablement un artiste habile, toutes les autres localités doivent se contenter forcément d'un exécutant de second ordre; et cependant, presque tous les recueils ont été faits ou collationnés en vue des cités riches et des musiciens de talent ; quant aux villages pauvres et à leurs pauvres musiciens, personne ne s'en est mis en peine. Hélas ! n'est-ce point

ainsi que les choses se passent toujours, et les puissants n'ont-ils pas coutume de l'emporter sur les infimes? C'est donc une pensée à la fois équitable, artistique et morale qui a inspiré M. Th. Stern; il n'a pas voulu que la célébration du culte tombât dans le grotesque, faute de quelques éléments faciles à réunir; il a tenté de lui rendre la solennité, qui est un de ses plus nobles attributs, et à cet effet il s'est enquis de fournir à l'organiste dont le talent n'égale pas la bonne volonté, les moyens de remplir sa tâche avec honneur et facilité. Certaines pièces qui pourraient embarrasser un exécutant médiocre, certaines autres contre lesquelles un jugement douteux ne saurait se prémunir, ont été écartées avec soin, celles-là comme trop difficiles, celles-ci comme trop mondaines; il s'est attaché à ne faire entrer dans son recueil que des morceaux d'un style grave et d'un caractère religieux. La majorité des compositions sont empruntées aux auteurs les plus célèbres, tels que Haydn, Beethoven, Spohr, Hummel, Rinck, Vogler, Toepfer et autres; le reste a été rempli par des productions dues à la plume de M. Th. Stern lui-même. Ces morceaux sont écrits dans tous les tons usités pour le chant d'église, arrangés et doigtés avec le plus grand soin; les nuances d'exécution y sont en outre indiquées, et pour ainsi dire révélées aux organistes avec une expérience profonde et une perspicacité rare. En effet, la monotonie provient plus souvent de l'inhabileté de l'exécutant que de l'imperfection de l'instrument; en se servant constamment du grand jeu, pour produire plus d'effet, les artistes médiocres se privent d'un des plus grands charmes d'une exécution musicale, et quelque malaisé qu'il soit d'obtenir de la variété sur un orgue à un seul clavier, on ne laissera pas toutefois d'y parvenir en faisant un choix judicieux des jeux, en les mélangeant avec intelligence, en les ajoutant ou en les retranchant à propos; c'est à quoi aidera considérablement le livre de M. Stern, dont les indications à cet égard sont aussi intéressantes que précises.

Le nom des auteurs qui entrent dans la composition du recueil peut suppléer à tous les éloges; il y a cependant un certain mérite à faire un bon choix, même parmi les productions les plus estimées, et c'est en cela que M. Stern a montré son goût, son tact et son discernement; pour ce qui est de ses propres compositions, nous dirons qu'elles sont tout-à-fait dignes de

figurer en si illustre compagnie et qu'elles ne reçoivent aucune atteinte d'un voisinage qui ne manquerait pas d'être funeste à des œuvres moins solides par la forme ou par la pensée.

La valeur intrinsèque de ce petit ouvrage, son utilité réelle et la modicité de son prix, le recommandent puissamment à toutes les personnes, en général, qui cultivent la musique religieuse, et particulièrement aux organistes.

Georges KASTNER.

LA CLEF DU PIANO,

Méthode nouvellement inventée pour faciliter l'étude de cet instrument.

Tous ceux qui connaissent le piano savent ce qu'il leur en a coûté de travail et de patience pour parvenir à se mettre dans la tête et au bout des doigts les notes qui composent une octave et les octaves qui composent un clavier. C'est, en effet, une étude longue et rebutante. Plus tard, quand l'élève est plus avancé, quand il commence à jouer quelques morceaux, il prend goût à son instrument, il s'y attache, il le quitte avec regret et y revient avec plaisir. Mais avant d'en arriver là, que de difficultés n'a-t-il pas à surmonter! Il faut qu'il apprenne à connaître le son que rend chacune des 72 ou 80 touches qu'il a sous les doigts, à distinguer ce son, à le *nommer* dans sa pensée, à le fixer dans son oreille. C'est un travail analogue à celui de l'enfant qui apprend ses lettres, mais avec cette différence que l'enfant n'a que 24 lettres à apprendre, tandis que l'élève qui apprend le clavier a 72 ou 80 touches à se classer dans la mémoire. Encore les lettres ont-elles chacune un caractère différent, une figure qui fait qu'on les distingue à première vue; mais les touches, elles sont toutes blanches ou noires, et le son qu'elles rendent, plus ou moins grave, plus ou moins aigu, ne peut être bien apprécié et mesuré que par une oreille parfaitement exercée.

M. Boulenger, organiste de la cathédrale de Beauvais et professeur distingué, avait été depuis longtemps frappé de ces graves difficultés: plus que personne il avait été à même d'observer combien ces premiers exercices fatiguaient et souvent rebutaient les sujets les mieux organisés. Il avait surtout parmi ses élèves une jeune personne qui avait une peine extrême à apprendre

son clavier. Pour venir à son aide, il imagina de tracer sur un long carton une figure exacte du clavier avec toutes ses touches blanches et noires, d'indiquer sur chaque touche blanche le nom de la note qu'elle représente, et de placer son clavier *artificiel*, si l'on peut s'exprimer ainsi, sur le clavier du piano, à peu près comme on place un album sur un pupitre, de manière que le clavier fût réfléchi pour ainsi dire, comme dans une glace et que l'œil pût embrasser les deux objets à la fois et du même regard. A l'aide de ce moyen très ingénieux et pourtant si simple qu'on dirait l'avoir inventé soi-même, toutes les difficultés tombaient, comme par enchantement. L'élève en posant le doigt sur la première touche venue, lisait en même temps le nom de la note sur la touche correspondante, elle la *nommait*. Au contraire, voulait-elle faire entendre une note désignée, le doigt se posait sur la touche aussi promptement que l'œil sur la *note écrite;* elle interrogeait son clavier, et le clavier muet jusqu'ici lui répondait avec une promptitude et une faculté merveilleuses. C'était un grand pas de fait. M. Boulenger en fit un second non moins important. Il traça au-dessous des touches de son clavier une portée sur laquelle il figura les notes correspondantes à chaque touche. De sorte que l'élève, les yeux fixés sur le clavier, apprend non seulement le nom de la note que chaque touche représente; mais il apprend en même temps et du même coup d'œil, la position que cette note occupe sur la portée musicale. Double connaissance qu'il acquiert sans effort et pour ainsi dire en se jouant.

Enfin, pour donner à son œuvre toute la perfection et toute la commodité désirables, l'auteur a découpé la base de son clavier figuratif par autant de crans que le clavier compte de touches noires, de façon que la partie saillante de ces touches pût s'y adapter avec facilité et précision. Puis, afin d'en faire un objet portatif et commode, il l'a divisé en autant de compartiments que d'octaves, pour qu'on pût le replier sur lui-même et en faire une sorte d'album susceptible de revêtir toutes les formes de l'élégance et du luxe.

En résumé, nous croyons cette invention aussi utile qu'ingénieuse, et nous nous faisons un véritable plaisir de la recommander à tous ceux qui s'intéressent à la propagation et au progrès de l'art musical.

MANDEMENT DE MGR L'ÉVÊQUE D'AUTUN.

LETTRE DE M. LE COMTE DE MONTALEMBERT

A M. STÉPHEN MORELOT.

LETTRE DU R. P. LAMBILLOTE

AU DIRECTEUR DE LA REVUE.

Parmi les encouragements qui peuvent nous venir en aide, nous n'en aurons jamais de plus précieux que de voir l'épiscopat s'employer lui-même à la propagation et à la défense des doctrines auxquelles ce recueil sert d'organe. C'est aux évêques qu'il appartient de régler tout ce qui a rapport au culte, d'approuver et de réaliser sous ce rapport toutes les améliorations qui, jusqu'à ce qu'elles reçoivent cette sanction nécessaire, ne sont et ne peuvent être que des projets, tout au plus des essais. Malheureusement, au milieu des soins si multipliés d'une administration que tant de circonstances entravent tous les jours dans sa marche, le chant n'a pas été jusqu'à présent de la part des premiers pasteurs l'objet d'une attention sérieuse et proportionnée à l'importance de la matière. Nous ne connaissons encore que monseigneur l'évêque d'Autun qui ait fait à ce sujet des recommandations spéciales à son clergé. Nos lecteurs nous sauront gré de leur mettre sous les yeux ce témoignage de la sollicitude pastorale sur l'objet de leurs études, que nous empruntons au *Mandement* récemment publié par l'illustre prélat, à l'occasion de la promulgation d'un cérémonial.

« . . . Si le Seigneur nous accorde la grâce de vous faire goûter la pensée qu'il a mise dans notre cœur, les plus pauvres et les plus petites paroisses n'auront rien à envier aux plus importantes et aux plus riches; elles offriront le spectacle qui faisait éprouver à saint Augustin de si douces émotions, au chant des hymnes et des psaumes. Oui, N. T. C. F., le chant, voilà un moyen simple et facile pour donner de l'intérêt à vos offices, pour

que tous y prennent part. Il n'y a point de campagne où un pasteur, avec un zèle persévérant, ne puisse parvenir, non seulement à former quelques chantres pour diriger les intonations, mais encore n'y introduise l'usage de faire chanter en chœur tous les fidèles. Nous l'avons vu établi dans des pays où la foi était moins vive que parmi vous; il existait partout avant nos malheurs. « Je n'ai jamais entendu, disait un philosophe du der-
» nier siècle, ce chant grave et pathétique donné par les prêtres
» et répondu affectueusement par une infinité de voix d'hommes,
» de femmes et d'enfants, sans que mon cœur n'en ait tressailli
» et que les larmes ne me soient venues aux yeux. » « Si on n'y
» prend garde, ajoute un auteur dont le nom fait autorité en cette
» matière, on se trouvera bientôt dans l'impossibilité de chanter
» bien ou mal l'office divin. Il y a des paroisses où l'on est réduit
» à dire des messes basses, et des villes même où à peine si on
» peut, aux jours solennels, chanter l'office avec le secours de la
» voix des vicaires (1). » C'est là un état déplorable; il est temps d'y porter remède. Déjà, dans le diocèse, des essais ont été tentés avec bonheur; nous avons la confiance qu'ils se multiplieront, car jusqu'ici il nous a suffi de vous indiquer une amélioration pour vous voir empressés à l'adopter. Commencez par les enfants de votre catéchisme; au lieu de les reléguer dans un coin de l'église, placez-les dans le chœur; ils seront plus attentifs, ils prendront part aux offices, Dieu en sera glorifié. En grandissant, ils ne perdront pas le souvenir des chants qui ont charmé leur jeune âge; ils reviendront à leur paroisse, et pour les entendre et pour y mêler leur voix.

» Plusieurs se plaignent avec raison de voir l'office du soir abandonné; le moyen que nous indiquons ne contribuerait-il pas puissamment à le remettre en honneur? En effet, comment demander que des personnes, étrangères pour la plupart à la réflexion, restent un temps plus ou moins long à entendre silencieusement des psaumes qu'elles ne comprennent pas? Il en serait autrement si elles les chantaient. Souvent les habitants des campagnes n'entendent pas les paroles des airs qu'ils répètent dans les champs, mais l'harmonie seule les intéresse; nos hymnes et nos cantiques resteraient dans leur mémoire, et con-

(1) *De l'état et de l'avenir du chant ecclésiastique en France*, par M. F. Danjou.

tribueraient à bannir les mauvaises chansons qui font la ruine des mœurs.

» Faites-vous un bonheur de réunir les hommes de bonne volonté au presbytère, pour assouplir et cultiver leur voix. Si la nature ne vous en a pas donné, tâchez de suppléer à ce défaut en leur procurant un maître de chant; vous serez bien récompensé de vos légers sacrifices. »

Voici un autre témoignage non moins imposant en faveur des doctrines que nous professons. C'est la lettre adressée par M. le comte de Montalembert à M. Stéphen Morelot, que nous nous sommes bornés à annoncer dans notre dernier numéro; l'absence de notre collaborateur nous ayant empêché de l'insérer. Si quelques personnes pouvaient conserver encore des doutes sur l'importance de la lutte que nous soutenons contre le mauvais goût de la musique dite religieuse, nous les prions de considérer ce noble champion des libertés les plus essentielles de l'Église catholique, qui, au milieu des discussions brûlantes de la tribune politique qu'il remplissait il y a quelques jours de sa puissante parole, trouve encore le temps de joindre ses réclamations aux nôtres sur un sujet que tant d'*hommes graves* ne trouvent pas dignes de leur intérêt. Les rédacteurs de ce recueil n'ont pas besoin de dire combien de pareils encouragements leur sont précieux; ils ne se dissimulent pas non plus les devoirs plus grands qu'ils leur imposent, et ils ont confiance pour pouvoir les remplir, dans le secours qui ne manque jamais aux hommes de bonne volonté.

« J'ai mille remerciements et mille félicitations à vous adresser, monsieur, pour le savant et judicieux article auquel vous avez bien voulu adjoindre mon nom dans le dernier numéro de la *Revue de musique religieuse*. Vous m'avez fait en cela un honneur très peu mérité, mais auquel je ne suis pas moins sensible. Je n'ai pas besoin de vous dire que je sympathise du fond de mon cœur avec les excellentes doctrines et les observations pleines de goût et de justesse qui signalent votre travail; mais j'aime à ajouter à mon suffrage très insignifiant celui de personnes beaucoup plus compétentes que moi et qui vous ont lu avec le plus vif plaisir. Puisse le clergé écouter votre voix et, au milieu des graves et douloureuses préoccupations qui remplissent le cœur de tous les bons catholiques, ne pas perdre de vue la régénération nécessaire de toutes les branches de l'art chrétien! Il n'en est

point de plus compromise ni de plus précieuse à la fois que cette musique sacrée dont vous savez si bien exposer les règles et signaler la décadence. Il y a, sous le rapport de la musique religieuse, toute une révolution pacifique et bienfaisante à opérer. Cette révolution se fera, j'en ai la ferme conviction; car elle est aussi légitime, aussi naturelle et aussi nécessaire que celle qui s'est opérée depuis quinze ans dans l'esprit du clergé sur l'architecture du moyen-âge. L'excellente *Revue* fondée par M. Danjou aura la gloire d'avoir puissamment contribué à amener cette transformation indispensable. Les difficultés seront grandes, les mécomptes nombreux; mais il en est ainsi dans toutes les luttes salutaires et justes. La victoire finira par rester au bon goût et à la saine tradition. Ne vous laissez donc pas décourager, et travaillez avec persévérance à amener la réforme des abus qui déshonorent aujourd'hui cette branche essentielle de la liturgie catholique. Lorsqu'en 1833 j'osai le premier élever la voix pour dénoncer le vandalisme restaurateur qui avait si longtemps régné en maître dans nos églises, des murmures et des réclamations s'élevèrent; mais aujourd'hui il me semble qu'on trouverait difficilement au sein du clergé nouveau deux opinions sur le mérite de l'architecture gothique et l'absurdité des pastiches classiques. Il en sera de même pour la musique, soyez-en certain. Avant un quart de siècle, les beuglements du soi-disant plainchant que l'on entend dans plusieurs églises de Paris, les prostitutions de l'orgue aux valses et aux airs bachiques, les orchestres de théâtre transportés dans le sanctuaire exciteront les mêmes répulsions et les mêmes risées que la chaire de Saint-Germain-des-Prés ou la façade des Lazaristes de la rue de Sèvres.

» Recevez, etc.

Le comte DE MONTALEMBERT. »

A ces témoignages, si propres à réjouir tous ceux qui portent intérêt à nos travaux, nous en joignons un qui, bien que d'une tout autre nature, renferme aussi plus d'un enseignement utile. La *Revue* n'est point une tribune fermée aux opinions contraires à la nôtre; et loin de redouter pour la cause que nous avons embrassée, l'expression de convictions opposées aux nôtres, nous pensons que rien ne lui est plus utile, surtout quand ces

convictions se produisent avec une franchise qui n'en dissimule aucune des conséquences. A ce titre la lettre suivante mérite toute l'attention de nos lecteurs.

MONSIEUR,

Je viens vous prier de ne pas continuer à m'envoyer votre journal de musique; il nous devient parfaitement inutile, puisqu'il n'admet comme bon que le plain-chant. Quant à la musique, selon vous, il faut qu'il vienne un nouveau génie pour en faire de la bonne: ce nouveau génie sera probablement M. Diestch; mais comme cela n'est pas encore certain, nous attendrons qu'il soit bien certain que c'est lui pour continuer notre abonnement.

Quant à vos principes, nous ne les admettons pas. Selon nous, la musique est, avant tout, un *art de sentiment*, et non un art de combinaison et de spéculation. Selon nous, ce qui *plaît et édifie* l'auditoire pour lequel la musique a été faite, *est bon*. Ainsi certains morceaux de *plain-chant* bien chantés *plaisent et édifient;* nous concluons qu'ils sont bons. Tel autre produit un effet contraire; nous disons qu'il est détestable. Tout morceau de musique, fût-il de Palestrina, de Cherubini, de Beethoven, si, au lieu de plaire et d'édifier, il déplaît et ennuie, nous disons, nous, qu'il ne vaut rien. Tel autre, au contraire, qui plaît et édifie, fût-il de M. Diestch, de M. Danjou ou de M. Lefébure, nous osons le trouver beau. Quant à ma musique, je n'en parle pas; je dis seulement que je l'ai composée pour les colléges, les pensionnats, et là généralement elle plaît et édifie, témoin la vogue et le débit qu'elle a obtenue; nous en concluons qu'elle n'est pas détestable. Voilà notre opinion sur la musique fondée sur le but, le principe et l'essence de cet art.

Selon vous, la musique ne doit point être dramatique, expressive, passionnée; elle doit donc être sans passions, sans sentiments, froide, glacée? On doit donc chanter les louanges de Dieu froidement, sans cœur, sans sentiment, à la manière protestante? Pourquoi cela?

Est-ce que nos plus grands maîtres, dans leurs plus beaux morceaux, ne sont point dramatiques, passionnés, expressifs? Quoi de plus expressif que les *Benedictus*, les *Incarnatus*, les

Qui tollis des messes d'Haydn, de Beethoven, de Mozart, de Cherubini? quoi de plus dramatique?

Est-ce que dans les plus beaux siècles de l'Église, dans ces siècles de zèle et de foi, on ne mettait pas en drame les plus beaux faits de la religion pour en retracer au peuple le souvenir? Pourquoi la musique ne le ferait-elle pas? Est-ce que, dans la primitive Église, les prophètes, les patriarches, Dieu lui-même n'ordonnaient pas aux prêtres des cérémonies qui rappelaient au peuple le souvenir de ses miséricordes, de ses bienfaits? Pourquoi la musique religieuse ne le ferait-elle pas?... Pour dire ici toute notre pensée, nous croyons que quelques artistes se laissent influencer, sans s'en douter, par les idées des protestants et des universitaires, qui, jaloux de la foule qu'attirent nos cérémonies religieuses dans nos églises, voudraient en rendre l'aspect *froid et glacial*... Je prie M. Danjou de ne pas donner dans ce piége, il fera bien de s'en défier et de ne pas se montrer si exclusif en fait de genre. Puisque Dieu lui-même est si varié dans les dons et les talents qu'il distribue, admettons tout ce qui plaît et édifie le peuple, et ne rejetons que le genre ennuyeux et qui malédifie l'auditoire qui écoute. Car, selon nous, telle musique convient à une chapelle de pensionnat, etc., qui serait déplacée dans une cathédrale, etc., et *vice versâ*... Comme plus tard je me propose d'écrire sur ce sujet, je n'ai fait ici que jeter sur le papier quelques réflexions qui m'ont paru suffisantes pour le moment.

Je suis, avec la plus haute considération, etc.

L. Lambillotte.

Nous ne répondrons que peu de mots à la lettre qu'on vient de lire. Il faut vivre dans un temps d'anarchie morale comme celui où nous sommes, pour voir un prêtre catholique, un membre de la compagnie de Jésus, écrire qu'il ne veut ni lire ni recevoir un recueil consacré à la défense, à la restauration du chant composé par les saints, aux grandes époques de foi, conservé et adopté par l'Église tout entière.

Il faut que ce digne religieux et ses supérieurs soient frappés d'un aveuglement bien complet, l'un pour oser dire, les autres pour laisser professer les doctrines sensualistes contenues dans cette lettre.

Voilà le plaisir, les sens, la mode, l'arbitraire, substitués d'un trait de plume aux lois formelles de l'Église catholique, aux décrets de ses conciles,

à l'esprit et aux maximes de ses saints. *Ce qui plaît et ce qui édifie est bon.* Mais, mon révérend père, ce qui vous plaît me fatigue, ce qui vous édifie me scandalise, et avec moi beaucoup de personnes pieuses et sensées. *La vogue et le débit* de votre musique vous ont fait conclure *qu'elle n'est pas détestable.* Mais voyez, mon révérend père, où vous conduit ce raisonnement : la compagnie de Jésus ne jouit pas à coup sûr d'une grande popularité, elle est assaillie par des ennemis plus nombreux que ses défenseurs ; l'opinion publique en un mot n'est pas pour elle ; faut-il pour cela que les hommes sages se laissent entraîner par le torrent des préjugés et qu'ils crient avec les autres anathème sur vous et vos frères ? Les réputations qui se fondent et s'appuient sur les goûts et les passions de la multitude sont bien peu solides. Pensez-y, mon père, et au lieu de vous contenter de ces suffrages éphémères, soumettez vos œuvres au jugement des hommes éminents et acceptez leurs décisions ; si elles vous sont favorables, je m'y soumettrai moi-même.

Vous voulez que la musique d'église soit *dramatique*, *passionnée*, *expressive*. Je veux comme vous qu'elle soit expressive, mais non pas dramatique ou théâtrale et passionnée. L'expression propre à la prière n'est pas celle qui convient aux sentiments exagérés, aux passions ardentes, qu'on met en scène dans les pièces de théâtre, et je ne puis comprendre qu'en s'adressant à la Sainte-Vierge on lui dise : *O gloriosa domina*, sur un air qui pourrait convenir aux paroles :

Quand le guerrier vole aux combats,

ou bien qu'on chante *O salutaris hostia* sur une mélodie bonne pour le refrain :

Vive le vin, vive l'amour (1) !

Vous donnez pour excuse que vous avez écrit pour les colléges et les pensionnats ; je suis désolé de vous le dire, mon père, mais vous n'en êtes que plus coupable. C'est précisément le goût et le jugement des enfants qu'il importe de bien diriger et de bien former. Si vos doctrines musicales, appuyées par vos compositions, étaient imposées à la jeunesse de nos pensionnats et de nos colléges, dans peu d'années l'intelligence de la vraie musique religieuse serait perdue en France, et on en viendrait, soyez-en sûr, à emprunter à l'Opéra-Comique ses chœurs et ses airs les plus en vogue pour y adapter les textes sacrés. D'ailleurs, cette odieuse tentative a été faite ; on a publié à Avignon, il y a quelque vingt ans, un recueil en plusieurs volumes in-folio, dans lequel on avait parodié les opéras de Rossini et autres sur les paroles mêmes de l'office divin.

(1) Voy. l'*O salutaris* imprimé à la page 140 de la *Revue*.

Lauda Sion salvatorem était arrangé sur l'air *Di tanti palpiti*, ou bien *Tantum ergo* sur *Il mio thesauro*, et *la Flûte enchantée* de Mozart était transformée en un *Dies iræ*. Cette collection ne portait aucun nom d'auteur, mais seulement les initiales A. M. D. G. Auriez-vous, par malheur, mon révérend père, à vous reprocher d'avoir été pour quelque chose dans cette compilation (1) ? Les opinions que vous émettez aujourd'hui donneraient lieu de le craindre.

Mais, mon père, vous n'êtes pas conséquent avec vos doctrines. Vous avez publié, il y a quelques années, un recueil de fugues et préludes pour l'orgue. Ce recueil est assez mal choisi, plus mal imprimé, rempli de fautes ; pourtant il se compose exclusivement de musique grave et appartenant même le plus souvent au genre ennuyeux, que nous repoussons comme vous. Vous avez fait précéder cette collection d'une préface où vous exprimez sur la musique religieuse des idées diamétralement opposées à celles que contient votre lettre. Nous avions cru alors, mon père, que reconnaissant un peu tard, il est vrai, les conditions du style religieux, vous étiez décidé à brûler vos précédentes compositions et à en écrire de nouvelles d'après les vues que vous paraissez adopter. Au contraire, vous venez défendre la doctrine du sensualisme que vous avez mise en pratique dans vos cantiques, motets, etc. Ainsi, mon père, vous avez méprisé les règles de l'art, en laissant dansvos compositions des fautes grossières; vous avez méprisé les règles du goût, en introduisant dans l'Église des rhythmes sautillants, des mélodies banales, bouffonnes, triviales, et vous oubliez aujourd'hui les règles que l'Église elle-même a tracées, en repoussant le *plain-chant* qu'elle a créé, adopté et conservé depuis dix-huit siècles.

Enfin, mon père, n'introduisez pas dans ce débat les protestants et les universitaires, qui n'ont rien à y voir. Si les premiers croyaient réellement que la musique passionnée et dramatique faire des prosélytes à la religion, ils ne manqueraient pas d'employer ce moyen dans leurs temples et au profit de leurs doctrines. Quant aux universitaires, eh bien, mon père, il faut être juste envers tout le monde et envers eux en particulier, si vous voulez qu'ils le soient à votre égard ; et partant, il faut reconnaître que c'est un ministre protestant, grand maître de l'Université, qui a le premier en France pris des mesures efficaces pour ranimer l'intérêt en faveur des monuments religieux, des œuvres de la foi catholique. La Providence, par une de ces décisions qui étonnent les hommes, a

(1) On a poussé l'inconvenance jusqu'à annoncer dans l'*Indicateur d'Avignon* du samedi-saint 1843 que le lendemain, jour de Pâques, on exécuterait à la cathédrale la prière de *la Muette*, à l'élévation, AVEC PAROLES FRANÇAISES ! ! ! Mgr. l'archevêque devait officier pontificalement ! Nous n'osons pas affirmer que cette exécution musicale ait eu lieu, mais elle a été annoncée.

permis que l'initiative de cette étude générale, de cette restauration de l'art chrétien ne vînt pas du clergé, qui s'est associé de grand cœur à ce mouvement, mais qui ne l'a pas créé ; or, vous ne pouvez pas raisonnablement soutenir qu'en relevant les ruines de nos édifices religieux, en conservant avec soin, en restaurant avec zèle les grands ouvrages de la foi catholique, on ait voulu porter atteinte à cette foi. Tout cela, mon père, est l'œuvre de la Providence : l'homme s'agite et Dieu le mène ; les universitaires, les protestants, les laïques, servent tous à ses adorables desseins.

Réfléchissez sur tous ces points, mon père, étudiez à fond ces questions, lisez et relisez les écrits du cardinal Bona, la bulle de Benoît XIV, et celle de Jean XXII, sur la musique religieuse ; rappelez-vous ce qui se passa au concile de Trente à ce sujet, et je ne doute pas qu'un saint et digne prêtre comme vous ne s'éclaire facilement, et ne comprenne qu'il ne s'agit pas en ceci d'un amour-propre froissé, mais de l'intérêt général du chant ecclésiastique, qui va périr si des efforts soutenus, des doctrines pures, de bons travaux, des jugements équitables, ne sont réunis pour le sauver.

F. Danjou.

NOUVELLES DIVERSES.

*** La *Revue* contiendra dans ses prochaines livraisons : un travail de M. Fétis sur les sources du chant grégorien ; l'histoire de l'orgue, par F. Danjou ; et divers articles de MM. Morelot, Laurens, Leclerc, etc.

Nous donnerons à nos abonnés, avec le prochain numéro, une très belle pièce d'orgue de Fischer, et un *Pie Jesu* à quatre voix par F. Danjou.

*** La Chambre des députés a voté les fonds nécessaires pour la restauration de la cathédrale de Paris ; elle a voté aussi l'achèvement de Saint-Ouen de Rouen. Nous croyons que si les évêques s'appliquaient à éclairer le ministre des cultes sur l'état du chant religieux en France, on obtiendrait aussi du gouvernement des secours pour le rétablir dans son ancienne splendeur.

*** La grande réunion du congrès scientifique se tiendra cette année à Reims au mois de septembre, et on doit y traiter plusieurs questions importantes relatives à l'histoire et à la théorie du chant ecclésiastique. Diverses personnes qui s'occupent de ces questions se proposent d'assister à ce congrès, qui pourrait ainsi devenir un point de réunion fort utile pour conférer sur l'état actuel du chant, et les mesures à prendre pour l'améliorer. Nous engageons ceux de nos lecteurs qui disposent de leurs vacances à venir à ce rendez-vous.

*** La liturgie romaine vient d'être adoptée en France par plusieurs évêques, et nous avons vivement applaudi à cette mesure ; mais il serait temps de se préoccuper du chant et des éditions qu'on doit préférer. Toutes les impressions des livres notés du rit romain qui se sont faites en France et en Belgique sont remplies de fautes grossières, surchargées de chants de fabrique moderne, et nous aimerions mille fois mieux qu'on conservât le parisien là où l'on le chante plutôt que d'adopter ces éditions barbares faites pour éteindre en France jusqu'aux dernières traces du plain-chant. Les livres usités dans le diocèse de Bordeaux, par exemple, sont tout ce qui se peut imaginer de plus monstrueux. Nous verrions avec peine nosseigneurs les évêques renoncer à s'occuper de faire préparer une édition expurgée et correcte du chant romain, en remontant aux sources antiques, et en vérifiant les manuscrits les plus anciens. Ce grand travail a été fait par M. Fétis, qui y travaille depuis trente ans. Il serait à désirer que ses recherches ne fussent pas perdues, et qu'un libraire mît au jour cette immense et utile publication. Pour cela, il faut l'appui, l'agrément, le secours efficace des évêques. Nous conservons l'espoir que ces prélats se préoccuperont bientôt de cette grave question.

*** Nous avons assisté, il y a quelques jours, à un office solennel dans la ba-

silique de Saint-Denis. La royale nécropole, soumise au *faciamus experimentum* des restaurateurs de monuments gothiques, n'est pas plus heureuse en ce qui touche à la musique. Des chantres à la voix sépulcrale, des serpents, des faux-bourdons exécutés avec un désordre pire que tout ce que nous avons jamais entendu, voilà tous les éléments que présente Saint-Denis pour la restauration de la musique sacrée. Nous allions oublier un orgue d'accompagnement, récemment posé, qui, ne faisant jamais entendre que le timbre cuivré de ses jeux d'anche, laisse l'auditeur en peine de savoir s'il joue seul ou avec accompagnement du chœur. Quant au grand orgue, le suppléant de M. Simon croit sans doute que ce n'est pas trop de tous ses jeux à la fois pour se faire entendre dans une enceinte vide. Aussi est-ce un fracas continuel qui n'est interrompu que par le bâillement de la *boîte expressive* ou par l'imitation de la musique militaire et du tambour. Le tout pour le plus grand contentement d'une vingtaine de touristes qui viennent visiter les curiosités du lieu. C'est là une triste destinée pour cet auguste sanctuaire que l'art, l'histoire et la religion entourent d'une triple auréole.

*** L'ode-symphonie du *Désert* par M. Félicien David semble avoir été composée pour faire les affaires des hommes de loi, gens de robe, procureurs, avoués, avocats, huissiers, recors, etc.; elle a déjà donné lieu à je ne sais combien de procès-verbaux, exploits, instances, enquêtes, transports, rapports, arrêts, compulsoires, monitoires, interlocutoires, sans parler des déboires qu'éprouvent tous ces faiseurs de procès. Le fait est que M. Colin, auteur des paroles de cet ouvrage, ne veut pas qu'on le chante ni qu'on le joue, à moins qu'on ne lui paye chaque fois un droit considérable. Si M. Scribe, par exemple, s'avisait d'élever une prétention semblable, on serait obligé de renoncer à exécuter dans aucun concert la musique de Meyerbeer, Halévy, et des autres compositeurs de ce temps. Et cependant les tribunaux paraissent accueillir les prétentions de M. Colin, puisque, samedi dernier, au moment d'exécuter à Versailles un concert au bénéfice des pauvres, un jugement du tribunal de commerce, en référé, est venu interdire de chanter les paroles de M. Colin. Le directeur du concert, en homme de goût, a annoncé qu'on *solfierait* la symphonie au lieu de prononcer les paroles, et l'exécution a eu lieu de cette manière. Les auditeurs se sont accommodés de cette substitution, et ils ont religieusement écouté la poésie de Gui d'Arezzo, *la*, *mi*, *fa*, *mi*, *ré*, *fa*, *mi*; il y en a même qui ont prétendu que la musique de David y avait gagné. Nous ne donnerons pas notre opinion, car nous avons eu le regret de ne pas entendre ce concert.

*** La décadence du théâtre lyrique en France fait chaque jour de rapides progrès. Les scènes de provinces restent muettes, faute de chanteurs; ou bien, ces derniers sont si médiocres, que le public renonce à les entendre, et les directeurs se ruinent presque tous dans ce genre d'exploitation. A Paris, 600,000 fr. de subvention suffisent à peine pour soutenir l'Opéra; bien que la mode, la curiosité, le désœuvrement, puissent placer un grand nombre de billets de théâtre dans une ville de 1,200,000 âmes. La disette de chanteurs, l'absence de pièces remarquables, telles sont les causes de ce refroidissement du goût général pour le spectacle musical; ce qu'il y a de fâcheux en ceci,

c'est que le vaudeville, le drame, le mélodrame, héritent des spectateurs qui désertent le théâtre lyrique. L'art perd à ce changement, et la morale n'y gagne rien.

*** Dans la séance du samedi 28, la section de musique et les membres du bureau de l'Académie des beaux-arts ont jugé le concours ouvert pour la cantate destinée à être mise en musique par les concurrents au prix de composition musicale. Quarante-six pièces avaient été envoyées : l'Académie a choisi, à l'unanimité, une scène lyrique intitulée : *Imogène*, dont le sujet est emprunté au roman fantastique de lord Lewis, *le Moine*. L'auteur de cette cantate est M. Vieillard qui, depuis 1813, a composé les paroles de sept cantates adoptées pour le concours musical.

*** M. H. de Gramont, amateur distingué qui habite la petite ville de Château-Gontier, vient de publier à la librairie Gaume, une *Méthode de plain-chant* qui renferme en quelques pages ce qui manque à tous les travaux de ce genre publiés jusqu'à ce jour, c'est-à dire une application des principes de l'art de chanter à l'étude du chant grégorien. M. de Gramont, élève de Plantade, et qui, dans un âge avancé, consacre avec un dévouement admirable les fruits de sa longue expérience à l'amélioration des chœurs ecclésiastiques, a rendu un véritable service au clergé et aux écoles normales par la publication de ce petit ouvrage. On pourrait y relever certaines applications de l'art du chant qui nous paraissent inutiles dans la spécialité dont il s'agit, telles que *le port de voix*, effet qui doit être entièrement banni, suivant nous, du plain-chant. Malgré ces réserves, le travail de M. de Gramont, qui a d'ailleurs le mérite d'ouvrir une voie nouvelle dans la partie pratique de l'enseignement cantoral, contient sur l'émission du son, la respiration, les différents registres de la voix, etc., des notions claires et utiles.

*** La presse catholique n'a pas daigné s'occuper de notre modeste *Revue*. Nous ne nous en plaignons pas, et nous serions très affligés de devoir le succès de ce recueil aux éloges complaisants, aux réclames banales qu'on accorde ordinairement en pareil cas. Ce que nous voulons seulement constater, c'est que l'*Univers* et l'*Ami de la Religion*, qui n'ont pas de place dans leurs colonnes pour recommander un ouvrage utile, ont, en revanche, beaucoup d'empressement pour annoncer et recommander les plus funestes entreprises contre l'art religieux. Sans parler ici des recueils de cantiques, des motets, des œuvres musicales que ces journaux vantent, et qui sont exécrables, nous voulons signaler ces réclames sentimentales en faveur des chanteurs montagnards pyrénéens, qui font entendre soi-disant la musique de la chapelle Sixtine, tandis qu'ils n'exécutent, en réalité, qu'une vraie musique de café et de bastringue. Il n'est pas jusqu'à monseigneur l'archevêque de Reims qui n'ait accordé son approbation et même son appui à cette troupe de chanteurs forains. Si, en présence de ces faits, nous ne recevions pas d'ailleurs quelques consolations, nous serions tentés de briser notre plume et de laisser à de plus courageux que nous le soin de poursuivre notre œuvre.

*** On nous écrit de Nancy : « Les quarante chanteurs montagnards ont chanté dernièrement dans la salle de la Société philharmonique, et le lende-

main à la cathédrale. Les musiciens ont trouvé la chose plus que médiocre; la masse a été contente, surtout des finales qu'ils exécutent à demi-voix, et pendant lesquelles l'un des habiles imite de ses lèvres pincées les sons de je ne sais quel instrument à vent! et la foule d'admirer. Dans *la messe montagnarde de Rome*, que ces messieurs annoncent pompeusement partout où ils passent, il peut y avoir beaucoup de choses *montagnardes*, mais de *romaines* point. Quant aux voix, elles ne sont nullement homogènes; et, comme la troupe va partout se renouvelant, même dans les plaines, on sent souvent l'adjonction des nouveaux-venus. Pas un seul des enfants ne connaît la voix de tête. On prétend qu'un des chefs ne veut pas de ce genre de voix comme ne faisant pas assez d'usage. En somme, ce qu'il y a eu de plus saillant dans leur passage, ç'a été l'enrôlement de la seule voix de soprano que possédait de temps en temps le chœur de la cathédrale. Qu'en feront-ils, puisque c'est une voix de tête? On pense que dans quelques mois le pauvre enfant, désabusé de l'idée d'aller cette année à Jérusalem en donnant concert dans chaque chef-lieu de canton, nous reviendra avec quelques cordes de moins dans sa charmante voix, sa seule fortune, et *jurant, mais un peu tard, qu'on ne l'y prendra plus*. Du reste, plusieurs voix remarquables figurent dans cette troupe. »

*** Nous commençons à pouvoir compter les ecclésiastiques qui s'occupent avec zèle de l'étude de la musique religieuse, et qui dirigent dans divers séminaires des cours de chant. Nous signalerons en particulier, à la reconnaissance des amis de l'art religieux, MM. Godefroy, professeur au séminaire de Nanci; Delatour, professeur au petit séminaire de Grandvaux, près Poligny; Levasseur, professeur au petit séminaire de Noyon; Gros Henri, directeur du séminaire de Lons-le-Saunier. Nous supplions ces dignes prêtres de ne rien négliger pour étudier complétement l'histoire, la théorie, la pratique du chant ecclésiastique, de manière à défendre autour d'eux les saines doctrines avec l'autorité que donne une science réelle et profonde.

*** Nous n'avons pu, jusqu'à ce moment, rendre compte de la collection de chants religieux composés et publiés par M. Mazingue, maître de chapelle de l'église Saint-Étienne à Lille. Cette collection contient les principaux plains-chants du rit romain arrangés en chœur avec orgue, et divers chants et motets de la composition de M. Mazingue. Il y a dans cette musique des beautés de premier ordre à côté d'incorrections graves; nous aurons à en dire beaucoup de bien, et à faire quelques critiques. Néanmoins nous payons dès aujourd'hui notre tribut d'éloges à cet estimable artiste qui, le premier dans le nord de la France, a introduit d'utiles réformes dans l'exécution du chant des offices. Plusieurs paroisses du diocèse de Cambray ont adopté le recueil de M. Mazingue pour l'usage habituel du chœur; partout ailleurs le chant religieux est dans un état de dégradation qui fait horreur. Le plain-chant a presque entièrement disparu de la liturgie, on exécute de mauvaise musique avec accompagnement de violon, clarinette, ophycléide et orgue; c'est un écho de ce qui se fait en Belgique où la musique sacrée est en pleine décadence.

*** M. J. Régnier, dont nous avons annoncé la *Théorie catholique d'orgue*, vient de préluder à la publication de cet ouvrage par celle du récit de son *Voyage à la sainte robe de Trèves*, qui a paru à la librairie Sagnier et Bray.

là, comme dans la *Chronique d'Einsiedlen*, du même auteur, les impressions musicales jouent un grand rôle, parce qu'elles répondent à la préoccupation dominante de l'écrivain. A ce titre seul, ce petit ouvrage intéressant et spirituellement écrit méritait une mention de notre part. L'auteur en prépare une nouvelle édition.

*** Il s'est passé depuis quelque temps un fait qui intéresse assez particulièrement la musique religieuse pour que nous en disions quelques mots. La fabrique fondée par MM. Daublaine et Callinet, gérée ensuite par M. Girard, et au progrès de laquelle le directeur de la *Revue* avait activement contribué, s'est vue forcée d'opérer sa liquidation, malgré les travaux importants dont elle était chargée. La Providence a permis que cette utile entreprise fût attaquée de tous côtés par la médiocrité et l'intrigue, battue en brèche par tous les mauvais facteurs qui inondent la province, et, il faut le dire, mal secourue par le clergé. En ceci, comme dans les questions qui nous occupent spécialement dans ce recueil, une indifférence coupable a répondu à de grands sacrifices, à de nobles efforts pour populariser l'orgue en France. Enfin, cette grande et belle entreprise a passé à d'autres mains. M. Ducroquet, nouvel acquéreur et directeur de cette maison, mérite la plus entière confiance; et bien que nous ne puissions plus nous-même prendre une part active aux affaires de cette fabrique, nous ne cessons pas pour cela de nous intéresser à ses succès et de désirer que le clergé seconde et encourage comme il convient cette industrie. Du reste, rien n'est changé dans le personnel de l'ancienne maison Daublaine-Callinet. M. Barker et M. Théod. Sauer en dirigent toujours ses travaux, et bientôt la restauration de l'orgue de St-Sulpice et la reconstruction du grand orgue de St-Eustache viendront fixer l'attention générale sur cette maison.

*** Le nouvel orgue de St-Eustache sera établi sur les proportions les plus grandioses qu'on ait encore imaginées. On n'y comptera pas moins de 90 jeux qui, par les combinaisons du mécanisme Barker, produiront l'effet de 150 jeux. Les plus grandes orgues connues jusqu'à ce jour sont celles de St-Michel, à Hambourg, 88 registres; St-Paul, à Francfort, 84 registres. On cite ensuite les orgues de Ste-Elisabeth, à Breslau; l'orgue de St-Denis, près Paris, qui a 71 jeux et l'orgue de Fribourg. Les meilleures orgues de France sont celles de St-Sulpice, à Paris; St-Pierre, à Beauvais; la cathédrale de Poitiers; l'église de Souvigny; Notre-Dame, à Bordeaux; la cathédrale de St-Claude; St-Sernin, à Toulouse; la paroisse de Dôle.

*** Nous avons déjà eu occasion de recommander le *Recueil de cantiques* publiés chez Richault par le général Clouet. Cet amateur éminent a aussi mis au jour diverses publications très importantes qui doivent prendre place dans toute bibliothèque de musique classique. Voici la nomenclature de ces publications :

Il messia, oratorio sacro, di G.-F. Hændel, tradotto in italiano, et ridotto con accompagnamento d'organo o piano. — Gli oppressi liberati osia *Giuda Maccabeo*, oratorio sacro di Hændel, tradotto in versi italiani, et ridotto per il piano-forte. — Collection de chants classiques, extraits des ouvrages des grands maîtres : chant et piano.

Cette magnifique collection se divise en quatre parties : soprano, contralto, ténor et basse. Chacune se vend séparément, et contient les meilleurs airs des auteurs classiques, et en particulier de Hændel, Leo, Traetta, Marcello, Jomelli, Haydn, Pergolèse, Galuppi.

*** On a exécuté dernièrement à l'église de la Madeleine, sous la direction de M. Trevaux, maître de chapelle, la belle messe d'Antonius André que M. Schlesinger vient de publier. Le bon goût dont fait preuve M. Trevaux en choisissant aussi bien le répertoire de la musique de l'église de la Madeleine, mérite nos éloges et nous les lui donnons volontiers.

*** *Vire.* — Le pensionnat ecclésiastique de Vire (diocèse de Bayeux), dirigé par M. l'abbé Dolé, est un des rares établissements de ce genre où l'étude du chant ecclésiastique est pratiquée avec soin. Les élèves sont divisés en quatre classes, et interrogés, examinés sur l'histoire, la théorie, la pratique du chant. Quatre prix spéciaux sont décernés aux élèves les plus distingués qui suivent ces cours. L'orgue d'accompagnement a aussi été installé dans les chapelles particulières à Vire, mais à la paroisse on y a renoncé après un essai malheureux et malentendu. Pour accompagner un chœur de voix assez nombreuses, il faut un instrument puissant et bien construit. Il y a des églises où on essaie d'employer un harmonium ou orgue expressif pour cet objet, ce qui est vraiment grotesque. Nous espérons que M. le curé de Notre-Dame de Vire, qui est un prêtre éclairé et plein de zèle, voudra établir sérieusement l'usage de l'accompagnement de l'orgue dans son église avec un instrument convenable. Le moins considérable qu'on puisse employer dans un chœur, est un orgue à quatre jeux, composé de trois jeux dits de huit pieds et d'un jeu de quatre pieds. Nous sommes bien satisfaits de pouvoir annoncer quelques bonnes nouvelles de la Normandie ; il règne encore dans cette partie de la France beaucoup de foi parmi le peuple et l'usage de chanter à l'office s'y est conservé. Malheureusement, on chante horriblement mal, et je persiste à dire que le clergé normand ne cherche pas en général à améliorer cet état de choses. Il serait si facile de cultiver les bonnes dispositions de façonner les voix du peuple, et de former dans toutes ces églises des chœurs harmonieux, que le clergé normand est coupable, très coupable de ne pas réaliser tout ce bien. Je connais un curé de Caen qui a dépensé des sommes considérables pour chamarrer son suisse, pour doter son église de vêtements sacerdotaux d'un grand prix, et qui ne trouve pas 400 francs par an pour fonder une école de chant et bannir ces effroyables serpents qu'on entend du faubourg de Vaucelles. Ce curé est cependant un digne prêtre, plein de mérite et de piété; mais il n'est pas scandalisé des cris sauvages qui retentissent dans son église, il n'en souffre pas, et ne remédie à rien. Dans toutes les églises de Caen on chante aussi mal que possible ; à Bayeux, à Falaise, à Lisieux, les offices sont chantés de manière à désoler les amis de l'art. Dieu fasse que le zèle et l'exemple de M. Dolé soient imités par d'autres ecclésiastiques normands. Nous serons bien reconnaissants si on nous signale de pareilles tentatives.

*** On nous écrit de Dijon : « La musique religieuse n'est pas en progrès dans notre ville. A l'époque de la splendeur temporelle du clergé qui précéda la révolution, j'aurais pu vous citer une série d'artistes renommés, attachés

au service de nos principales églises, soit à la Ste-Chapelle, soit à la cathédrale. Le dernier maître de chapelle de celle-ci fut Lesueur, dont la mémoire est dignement représentée parmi nous par un de ses premiers élèves, M. Lefranc, organiste de la paroisse Notre-Dame. Si le goût éclairé et le zèle à toute épreuve de cet honorable artiste maintiennent encore dans la partie du service divin qui lui est confiée toute la dignité qu'elle comporte, il n'en est pas ainsi de l'instrument lui-même, qui réclame en vain les plus urgentes réparations, et surtout du lutrin, réduit à un état de décrépitude qui afflige le sentiment religieux non moins que les oreilles. Pour cela, on n'a rien fait et on ne veut rien faire. Il n'en est pas de même de la paroisse Saint-Michel. On a installé dans le chœur un orgue d'accompagnement, et un artiste actif et zélé, M. Bruet, professeur à l'école normale, fait chanter tous les dimanches par ses élèves les offices à quatre parties que vous avez publiés. Mais l'exécution est tellement mauvaise qu'il vaudrait souvent mieux en être réduit aux ressources ordinaires du chœur. Il y a de cela plusieurs causes : d'abord le renouvellement fréquent du personnel de cette école ; ensuite le peu de soin que le professeur paraît apporter à la culture spéciale des voix rudes qui lui sont confiées. Aussi depuis plusieurs années que ce chœur fonctionne, on n'y a pu remarquer aucun progrès. Mais quels que soient les reproches que l'on puisse faire à la tentative dont je viens de parler, les résultats en sont infiniment plus satisfaisants que ceux que nous voyons produire aujourd'hui à la chapelle de la cathédrale. Pourtant la fabrique fait des sacrifices considérables et le conseil général vote annuellement une subvention. Je renonce à vous décrire les abominables choses que j'ai entendues à la procession solennelle de la Fête-Dieu, le 1er de ce mois. Des trois interminables motets qui ont été chantés aux différentes stations avec un accompagnement de musique militaire dont la fausseté et l'incohérence dépassent tout ce que vous avez pu entendre, sans parler des voix qui méritent bien les mêmes éloges, l'un était (*horresco referens*) cet ignoble chant dont vous avez donné un spécimen dans la 4e livraison de la *Revue* (p. 140), spécimen que j'accuserai d'infidélité parce qu'il est loin de reproduire tout ce qu'il y a de ridicule et de scandaleux dans ce morceau sous le rapport de l'arrangement et de la répétition des paroles. Voilà trois ans que notre cathédrale subit le même outrage, et cela malgré le changement récemment opéré dans la direction de la chapelle, confiée aujourd'hui à un jeune ecclésiastique que monseigneur l'évêque a fait venir de l'Alsace. Je ne connais nullement cet ecclésiastique. Mais, d'après le goût qui règne dans son pays natal, j'ai lieu de croire qu'il n'obéit qu'à regret à des précédents qu'il a trouvés établis. Qu'il se hâte donc de sortir de cette voie funeste, s'il ne veut pas exposer le culte qu'il sert à une déconsidération qui rejaillit sur la religion elle-même dans l'esprit de beaucoup de personnes. Qu'il se garde surtout, au milieu de cérémonies pareilles à celle dont j'ai été témoin, au milieu d'un imposant appareil qui produit un effet si salutaire sur une grande population, d'introduire un accessoire musical qui est là aussi bien à sa place qu'une tache sur une étoffe de prix.

» Voilà pour la musique religieuse. La musique populaire n'existe que dans les vociférations que l'on est exposé à entendre parfois dans nos rues. Il y a bien une école, entretenue aux frais du département, en faveur de la classe

ouvrière. Mais le professeur, M. Bruet, paraît avoir complétement oublié les conditions d'un enseignement populaire de la musique, si l'on en juge par les séances annuelles où il convoque le public pour juger des résultats de son cours. Ce sont des concerts, comme tous les autres concerts, composés de solos et de chœurs empruntés aux partitions anciennes et modernes, avec le désavantage d'une exécution nécessairement fort défectueuse. Aussi est-il plus qu'inutile de demander un résultat quelconque à de pareils exercices pour la propagation du goût musical dans la population de notre ville, fort rebelle d'ailleurs au sentiment de l'harmonie.

» Reste la musique classique, et l'on peut dire qu'elle est représentée convenablement par la Société philharmonique établie déjà depuis plusieurs années. Mais dans cette brillante enceinte où l'élite de la société se réunit périodiquement, aucune œuvre musicale de haute valeur n'a encore pu exciter la moindre sympathie. Il fallait le grand virtuose Liszt avec tout son cortége de difficultés inextricables, avec toute sa prestigieuse habileté, pour faire bouillonner les têtes froides et ordinairement sages de mes compatriotes. Il fallait cet homme unique (et heureusement unique) pour les faire renoncer à leurs habitudes raisonneuses, à leur goût pour la critique. Liszt peut donc mettre quelque gloire à inscrire sur la liste de ses conquêtes une ville qui résiste d'ordinaire aux entraînements irréfléchis et se tient en garde contre l'influence des réputations annoncées d'avance. Mais les conquêtes de Liszt sont-elles faites au profit du bon goût et de la grande musique? Les conquérants sont égoïstes et ils gardent pour eux seuls le fruit de leurs victoires. »

*** Un de nos abonnés nous adresse quelques questions sur la psalmodie et les règles à suivre pour la bien exécuter. Nous répondrons avec détail à ces questions dans notre prochain numéro.

*** Il vient d'être créé, à Berlin, une société de musique classique qui, à l'instar de la société de musique ancienne de Londres, dont le prince Albert est président, a pour objet de donner tous les hivers plusieurs concerts publics où seraient exécutées les plus célèbres compositions de tout genre des auteurs morts. S. A R. le prince de Prusse a bien voulu accepter la présidence de cette société, qui compte parmi ses membres lord Westmoreland, ministre d'Angleterre à Berlin, madame la comtesse de Rossi, MM. Meyerbeer, Spohr, Mendelssohn-Bartholdy et un grand nombre d'autres célèbres artistes ou amateurs.

Paris. — Imprimerie de Bourgogne et Martinet, 30, rue Jacob.

DE LA

NOTATION MUSICALE

AU MOYEN-AGE.

LETTRE AU DIRECTEUR DE LA REVUE.

Bruxelles, 15 juillet 1845.

MONSIEUR,

Vous avez annoncé, dans les 5e et 6e livraisons de la *Revue de la musique religieuse*, la publication prochaine, dans ce recueil, d'un travail que je lui destine concernant les sources où j'ai puisé pour la restitution du chant grégorien à sa pureté primitive, et dont le commencement pourra paraître dans une des prochaines livraisons. Dans la rédaction de ce travail, je me suis aperçu que j'y dois citer souvent des manuscrits notés en anciennes notations, que je désigne sous les noms de notations lombardes et saxonnes, et que je parle des versions différentes que présentent les caractères de ces notations dans divers manuscrits. J'ai pensé qu'il était nécessaire d'instruire d'abord vos lecteurs de certaines circonstances relatives à ces notations, sans lesquelles ils ne sauraient pas de quoi je veux parler.

Déjà, à propos d'un passage de la lettre intéressante de M. Candotti, publiée dans la 5e livraison de votre *Revue*, vous avez rapporté un passage du *Résumé philosophique de l'histoire de la musique* que j'ai mis en tête de la *Biographie universelle des musiciens*, où j'ai donné quelques notions d'une des variétés des notations saxonnes et lombardes; mais ce passage, n'ayant de rapport qu'à cette variété, ne me paraît pas suffisant. Je regrette de ne pouvoir renvoyer vos lecteurs au travail complet que j'ai fait sur ces notations, à l'occasion de ma traduction en notes

modernes de la mélodie d'une prose découverte à Montpellier par M. Paulin Blanc, travail terminé depuis longtemps, et dont le manuscrit était même livré à l'impression avec celui que M. Blanc a fait sur la poésie de cette pièce, lorsque mon honorable collaborateur, effrayé des dépenses considérables que devait occasionner la publication de mes recherches, à cause du grand nombre de planches, et qui ne pouvaient être balancées par le produit de la vente d'un ouvrage qui s'adresse à peu de lecteurs, parut se refroidir tout-à-coup sur cette publication, qu'il désirait beaucoup auparavant. Il redemanda son manuscrit pour le revoir ; il lui fut renvoyé par notre imprimeur, M. Duverger, et depuis près de deux ans je n'ai plus entendu parler de mon collaborateur ni de notre ouvrage.

Dans cette situation, je crois devoir vous envoyer la préface historique qui devait précéder la dissertation très étendue dont j'avais accompagné ma traduction du chant de la prose de Montpellier, vous priant de l'insérer dans le prochain numéro de votre *Revue*. A défaut de la dissertation et des planches qui devaient l'accompagner, je crois que cette préface pourra donner une idée assez juste de la nature des notations dont il s'agit, et de ce qui a été fait jusqu'ici pour en retrouver la clef. Après ce préliminaire, qui me paraît indispensable, on comprendra mieux ce que j'ai à dire concernant certaines causes de la corruption du chant grégorien, et des moyens qui existent pour retrouver les anciennes leçons de ce chant.

Agréez, etc.

FÉTIS.

PRÉFACE HISTORIQUE

D'UNE DISSERTATION INÉDITE SUR LES NOTATIONS MUSICALES DU MOYEN-AGE, ET PARTICULIÈREMENT SUR CELLE DE LA PROSE DE MONTPELLIER.

Les systèmes de notation de la musique imaginés depuis l'antiquité la plus reculée jusqu'à l'époque actuelle sont au nombre des sujets les plus intéressants de l'histoire de cet art, et ont fait naître une multitude d'erreurs. En réalité, ils composent un ordre de faits inconnus à la plupart des écrivains qui ont fait de

l'histoire générale et particulière de la musique l'objet de leurs travaux.

Au nombre de ces notations, il en est une dont les monuments se trouvent dans quelques centaines de missels, de rituels, de bréviaires, de diurnaux, de graduels, d'antiphonaires et de psautiers, dont les manuscrits appartiennent à l'époque qui s'étend depuis le VIIIe siècle jusqu'au XIVe. Bien que certaines diversités se fassent apercevoir dans les signes de leurs notations, on y reconnaît une évidente identité d'origine.

Quelle est cette origine? Quelles autres notations ont précédé celle-là pour l'usage du chant ecclésiastique? A quelle époque a-t-elle pénétré dans l'Occident? Quels sont les caractères spéciaux de chaque variété de cette notation? Quels ont été les résultats définitifs de leurs transformations? Enfin, quels moyens nous sont offerts pour acquérir la connaissance certaine de la signification des signes de ces variétés? Questions ardues qui ont fait le tourment de beaucoup de savants hommes, et qui sont restées sans réponse satisfaisante! Examinons les essais qui ont été faits pour arriver à leur solution.

Michel Prætorius paraît être le premier, parmi les écrivains modernes, qui a parlé de ces caractères de musique (1), et qui en a présenté des exemples, d'après un missel manuscrit de la bibliothèque de Wolfenbüttel. Par une erreur singulière, il les a confondus avec ceux du chant de l'église grecque, dont l'invention est mal à propos attribuée à saint Jean de Damas. Au surplus, il déclare qu'il serait difficile, ou plutôt impossible, de conjecturer quels sont ces signes, et quelle fut leur signification (*Quinam verò et quales hi fuerunt characteres, conjecturare difficile, imò impossibile est*).

Les questions relatives aux notations dont il s'agit sont du petit nombre de celles que Kircher n'a point abordées dans sa *Musurgia universalis;* et depuis Prætorius jusqu'à la publication du livre attribué au P. Jumillac (2), on ne connaît aucun auteur de recherches sur les antiquités musicales qui se soit occupé de cet objet. Jumillac n'a pas essayé d'expliquer les extraits qu'il donne de quelques manuscrits des abbayes de Ripouille, de Ju-

(1) *Syntagma musicum*, t. I, p. 12 et 13.
(2) *La science et la pratique du plain-chant*. Paris, 1673, in-4°.

mièges et de Saint-Denis (page 319). Ces exemples ont néanmoins une assez grande importance.

Après Jumillac vint Jean-André Jussow, savant allemand qui, dans sa dissertation *De cantoribus ecclesiæ V. et N. T.*, en parle par occasion (1). On n'y voit pas qu'il ait cherché l'origine de ces notations : il se borne à essayer d'expliquer la signification des signes (page 43), mais sans pouvoir indiquer le moyen de déterminer les intonations. Ses connaissances en cette matière avaient si peu de solidité, qu'il n'a pu donner qu'une traduction absolument fausse (page 44) d'une antienne tirée d'un manuscrit dont il était possesseur, quoique la notation, qui était du XIIIe siècle, ne présentât pas les difficultés qu'on rencontre dans des temps plus reculés.

Nicolas Staphorst, prédicateur de Hambourg, a publié un fragment de la notation dont il s'agit, dans son Histoire de l'église de Hambourg (2), tome III, page 337, et a aussi essayé de le traduire en notes de musique moderne, mais il n'a pas été plus heureux que Jussow dans son interprétation. Plus habile, mieux initié aux secrets de la paléographie, et doué d'un esprit méthodique, le savant philologue Jean-Ludolf Walther a compris que des traductions plus ou moins hasardées de morceaux entiers ne conduiraient pas à la connaissance exacte de tous les signes, et que ce but ne pouvait être atteint que par la décomposition de ceux-ci. Il a donc entrepris cette décomposition dans son Lexique diplomatique (3), planche 6e; mais sa traduction est complétement illusoire, car il s'y est borné à imiter avec des notes sans portée, sans précision de différence dans les degrés, et conséquemment sans intonations déterminées, les courbes des signes de sons. Rien n'autorise d'ailleurs les différences de longues et de brèves que Walther y a introduites. Forkel dit avec raison (4) que les traductions de Walther ne sont pas plus aisées à déchiffrer que les originaux. Ajoutons qu'elles manquent d'exactitude, même à l'égard de la forme des signes représentés par des notes; qu'elles n'ont pour objet qu'une seule variété de ces notations,

(1) Helmstadt, 1708, in-4°.

(2) *Hamburgische Kirchen-Geschichte.* Hambourg, 1723-1729, 5 vol. in-4°.

(3) *Lexicon diplomaticum.* Gœttingue, 2 parties in-fol. gravées.

(4) *Allgemeine Geschichte der Musik*, t. II, p. 348.

et qu'elles ne s'appuient que sur des manuscrits des XIe, XIIe et XIIIe siècles, bien moins énigmatiques que ceux des deux siècles précédents. Hawkins (1) et Forkel (2) se sont bornés cependant à reproduire les exemples de Walther, avec ses essais de traductions, sans aucun éclaircissement. Forkel y a seulement ajouté quelques exemples empruntés au P. Martini et à l'abbé Gerbert.

Le premier de ces deux auteurs, savant musicien qui possédait une immense érudition, n'a pu, à la vérité, découvrir l'origine ni la nature de ces notations mystérieuses, et n'a pu les définir qu'en disant que leurs caractères sont composés de points tantôt simples, tantôt combinés avec des queues qui les réunissent, et qui sont droites ou tortueuses comme des hiéroglyphes; tantôt sans lignes, et tantôt avec une ligne, deux ou trois (3); mais du moins, dans les quatre fragments qu'il a rapportés d'après d'anciens missels et bréviaires, il ne s'est trompé sur la signification de quelques signes qu'à l'égard du premier exemple, plus difficile que les autres. Quant aux trois derniers fragments, qui lui offraient le secours des lignes et des clefs, il en a donné une traduction exacte (4), à l'exception des signes des liaisons ascendantes et descendantes qu'il a confondus.

L'abbé Gerbert fut sans doute un savant homme, doué de l'esprit de recherches et de la patience nécessaires pour les travaux historiques; mais, nonobstant les services qu'il a rendus aux musiciens érudits par la publication de documents importants recueillis dans ses voyages, on remarque en plusieurs endroits de ses ouvrages l'insuffisance de ses connaissances en musique, et l'absence de netteté dans les idées à l'égard de l'histoire de cet art. C'est à ces causes qu'il faut attribuer l'état d'imperfection où il a laissé les Traités de musique de Guido d'Arezzo, de Francon de Cologne et de Jean de Muris, dans sa collection des écrivains ecclésiastiques du moyen-âge; ce sont elles aussi qui l'ont empêché de faire la moindre découverte dans la signification des notations dont il s'agit ici, bien qu'il eût rassemblé beaucoup de précieux documents relatifs à ce sujet. Au nombre de ceux qu'il

(1) *A general History of the science and practice of music*, t. III, p. 43-53.

(2) *Loc. cit.* et pl. 1, 2, 3, 4, 5.

(3) *Storia della musica*, t. I, p. 183.

(4) *Ibid.*, p. 184.

a publiés se trouve une table des *neumes*, ou formules des huit tons de l'église, donnée par Hucbalde ou Hucbald, moine de l'abbaye de Saint-Amand, qui écrivit un manuel de musique (1) vers la fin du IXe siècle, ou au commencement du Xe. Cette table, écrite dans une notation inventée par ce religieux, et qu'il explique par d'autres tables de tons et demi-tons appliquées aux signes et aux noms des notes grecques d'après Boèce, donne la clef d'une autre notation qui l'accompagne, et qui n'est qu'une variété de celles que j'ai désignées sous le nom de saxonnes, par des motifs que j'ai fait connaître dans ma dissertation, et dans des recherches sur la notation musicale dont s'est servi saint Grégoire-le-Grand pour le chant de son antiphonaire, publiées dans la *Gazette musicale de Paris* (1844, nos 24, 25 et 26). La copie de la table de Hucbalde, faite pour le livre de l'abbé Gerbert, est remplie de fautes et d'inexactitudes; toutefois c'était un document précieux, car il fournissait le seul moyen connu alors de résoudre le problème de la signification des signes d'intonations déterminées de ces notations du moyen-âge; mais Gerbert n'a rien compris à la table ni à l'usage qu'on en pouvait faire pour l'explication des notes, qui étaient (dit-il) vagues et incertaines avant que Guido leur eût appliqué les lignes pour en fixer les intonations (2). Il est évident, par ce passage, que Gerbert a confondu la notation dont Hucbalde présente l'explication dans sa table avec les signes d'intonations indéterminées d'un autre système de la notation saxonne qui sera analysé dans ma dissertation sur ce sujet. Il est remarquable que Forkel ni Burney, qui étaient en possession de cette table, lorsqu'ils ont écrit leurs histoires de la musique, n'en ont pas su tirer plus de profit que Gerbert. Celui-ci s'excuse, dans son histoire du chant et de la musique d'église, de l'incertitude qu'il a laissé subsister dans une partie si importante de son sujet, sur l'incendie de l'abbaye de Saint-Blaise, qui avait anéanti la plus grande partie des matériaux préparés pour la rédaction de son livre. Toutefois, quelques fragments intéressants des notations lombarde et saxonne ont été sauvés de ce désastre, et

(1) *Musica Enchiriadis* apud *Script. ecclesiast. de Musica sacra*, edit. Gerberto, t. III, p. 152.

(2) Quales (notæ) fuerunt incertæ et vagæ antequam Guido Aretinus lineas, quibus hodieque utimur, adderet, ad certam singulis notis sedem ac tonum determinandam, etc. (V. *Script. ecclesiast. de Musica*, t. I, p. 228.)

publiés par Gerbert dans les planches 10 à 17 du dix-neuvième volume de son Traité *De cantu et musicâ sacrâ*. Le plus important de ces fragments est une table de quarante et un signes de liaisons simples et composées de la notation saxonne avec leurs noms. Il est juste de dire que ce savant est aussi le premier qui a connu et indiqué le nom de la notation lombarde, une des plus anciennes du moyen-âge. Ces indications, la publication de la table dont je viens de parler, ainsi que celle du manuel musical de Hucbalde, sont les services qu'il a rendus à cette partie de l'histoire de la musique; mais il n'a rien expliqué ni rien fait pour la solution des problèmes de ces anciennes notations, mal à propos appelées *neumes* par quelques écrivains de nos jours.

L'année qui suivit la publication du traité *De cantu et musicâ sacrâ* vit paraître en Espagne un livre digne d'intérêt pour le sujet qui m'occupe. Je veux parler du *Bréviaire gothique*, à l'usage des églises qui suivent le rit *mozarabe* (1), dans lequel don Jérôme Roméro, maître de chant à l'église cathédrale de Tolède, a fait une exposition des règles particulières du chant mozarabe, appelé *chant eugénien* ou *mélodique*. Je ferai connaître dans ma dissertation l'origine de ce chant, ses variations, et son rapport avec l'objet de mon travail : ici je dois me borner à dire que Roméro donne, dans son explication, un exemple du chant eugénien noté dans une des variétés des notations saxonnes, et qu'il l'accompagne d'une traduction en notes modernes, d'après la tradition de l'église de Tolède restée en vigueur jusqu'à ce jour. De cette traduction comparée avec l'original résulte, comme je le ferai voir, que la connaissance des signes s'est effacée parmi les chantres de cette église, et que la tradition, plus ou moins altérée, est seule restée; car M. Roméro attribue des significations différentes aux mêmes signes, et des significations identiques à des signes différents. Néanmoins ce document a de l'intérêt pour certaines circonstances dont je parlerai.

Telle était la situation de la science historique des notations du moyen-âge dans les premières années du XIXe siècle : on avait réuni des matériaux pour la création de cette science, mais on n'avait pas su les mettre en œuvre. C'est en cet état que je trou-

(1) *Breviarum gothicum secundum regulam beatissimi Isidori, etc., ad usum sacelli Mozarabum.* Matriti, 1775, in-fol.

vai cette partie de l'histoire de la musique lorsque je me proposai de m'en instruire.

Il y a trente-huit ans environ que j'ai commencé à m'occuper de cet objet, à l'occasion du grand travail que j'avais entrepris pour la restauration du chant grégorien. Je ne compris rien d'abord à ces notations dans lesquelles sont écrits les plus anciens livres de ce chant; j'avouerai même que j'étais tombé dans le découragement, et que j'allais abandonner des études pour lesquelles je ne trouvais pas de guide, lorsque mes relations avec Villoteau, Roquefort, l'orientaliste Herbin et Perne m'y ramenèrent. Le premier n'avait pas encore publié les résultats de ses intéressants travaux sur les notations orientales pour la *Description de l'Égypte*, que le gouvernement français faisait préparer; mais il me les avait communiqués. Roquefort s'épuisait en recherches infructueuses sur les notations du moyen-âge, et Perne commençait à corriger les erreurs de Meïbomius concernant les notations grecques. Je ne possédais pas alors l'instruction nécessaire pour la solution des problèmes qui se présentent à chaque pas dans une matière si obscure; mes conversations avec ces hommes de mérite commencèrent à m'éclairer, et l'acquisition que je fis dans le même temps de l'histoire du P. Martini et des ouvrages de l'abbé Gerbert me fournit les moyens de continuer mes études avec plus de fruit. Bientôt j'entrevis la cause de la différence fondamentale qui existe entre les notations orientales, composées de signes collectifs de sons, et les systèmes grec et romain, dont les signes représentent des sons isolés. J'établis dans un mémoire que la multitude d'ornements dont les peuples de l'Orient couvrent leurs mélodies avait donné naissance aux signes collectifs de leurs notations, tandis que le caractère rhythmique des langues grecque et latine avait conduit aux signes des sons isolés. J'y concluais que les signes collectifs des notations du moyen-âge, qui ont donné la torture à l'abbé Gerbert, à Forkel et à d'autres, ont tiré leur origine de l'Orient, et ont été importés en Europe par les barbares qui se partagèrent les débris de l'empire romain.

Ce mémoire fut lu par moi à la classe des beaux-arts de l'Institut, au mois de novembre 1808, et la section de musique de cette Académie, alors composée de trois membres seulement, Grétry, Méhul et Gossec, nomma ce dernier pour lui en faire un

rapport. Bien que ce digne artiste n'eût sur l'histoire de la musique que les notions les plus vulgaires, il passait pour savant près de ses collègues. Soit que la mission dont on l'avait chargé lui parût trop difficile, soit qu'il attachât peu de prix à son objet, il laissa passer plusieurs années sans faire le rapport demandé. Je m'éloignai de Paris en 1811, et lorsque j'y retournai, après sept années d'absence, Gossec était privé d'une partie de ses facultés morales. Il avait perdu la mémoire, et je ne pus lui faire comprendre de quoi je voulais parler en lui redemandant mon ouvrage, que je n'ai pas revu. Cette perte est peu regrettable : je n'en parle que pour indiquer l'époque où remontent mes premières recherches sur les notations saxonnes et lombardes.

Ces notations, devenues pour moi l'objet d'études sérieuses, d'investigations obstinées et d'analyses délicates, à l'occasion de mes recherches pour la restauration de la pureté primitive du chant grégorien (1), perdirent insensiblement à mes yeux l'aspect hiéroglyphique qu'elles ont eu pour tous les historiens de la musique. J'avais trouvé un secours précieux dans le tableau des signes de la notation saxonne expliqués par Hucbalde, et mon premier soin avait été de traduire les signes de cette notation et ceux de son invention par les notes du plain-chant. Les manuscrits de la Bibliothèque royale de Paris, nos 7211 et 7212, m'avaient fourni les moyens de rétablir la régularité des signes présentés par l'abbé Gerbert d'une manière inexacte (2).

La constitution des huit tons de l'église en notation saxonne, expliquée par les lettres romaines, que je trouvai dans un traité anonyme de musique dont je parlerai dans ma dissertation, me fournit aussi de précieux renseignements, ainsi qu'un bréviaire du XIIIe siècle, à l'usage de l'église paroissiale Sainte-Marie-Madeleine de Paris, qui se trouve dans la Bibliothèque de Paris, n° 778. Un missel romain du Xe siècle, qui m'appartient, ainsi que l'exposition des huit tons par Réginon, abbé de Prum, dont le manuscrit, daté de 885, avait été transporté de Bruxelles à la Bibliothèque royale de Paris, et qui se trouve aujourd'hui dans la Bibliothèque royale de la première de ces villes, sous le n° 2750, in-4°, me furent aussi fort utiles.

(1) V. la *Biographie universelle des musiciens*, t. IV, p. 105.
(2) V. *Script. ecclesiast. de Musica sacra*, t. I, p. 229.

Mais c'est surtout dans une comparaison minutieuse des signes dépourvus de toute indication, tels qu'on les trouve dans un grand nombre de livres de chant des IXe, Xe et XIe siècles, avec ces mêmes signes placés sur une ou plusieurs lignes colorées ou accompagnées de lettres qui servaient de clefs, ou même sur des portées entières de quatre, cinq ou six lignes, dont les manuscrits des XIIe, XIIIe et XIVe siècles nous offrent de nombreux exemples, c'est, dis-je, dans cette comparaison attentive qu'il me fut permis de déterminer d'une manière précise la signification de chacun des signes, et d'en suivre toutes les variantes. C'est ainsi qu'un rituel du XIVe siècle, qui se trouve à la Bibliothèque de Laon (n° 87), m'a donné l'explication de sept ou huit signes composés, dans l'*Introït* de la messe des relevailles, qui est aussi celle de la Trinité; c'est encore ainsi que j'ai trouvé d'autres renseignements dans un pontifical du même siècle (n° 61 de la même Bibliothèque), dans un recueil de proses qui est à la Bibliothèque de Reims, dans un graduel du XIIIe siècle appartenant au même dépôt scientifique (n° 169, in-4°), dans un psautier du Musée britannique (c. 93. 17), dans un antiphonaire de la Bibliothèque de Bruxelles (n° 2032, in-4°), dans un responsaire du XIVe siècle qui m'appartient, enfin dans beaucoup de fragments d'anciens livres de chant.

Mes recherches pour la restitution du chant de l'église à sa pureté primitive me fournirent aussi d'excellents renseignements sur la valeur des signes, lorsque, connaissant la forme du chant, je le trouvais noté dans les manuscrits du IXe et du Xe siècle. Mais là il fallait procéder avec beaucoup de circonspection; car non seulement les formes du chant ont subi de notables changements dans de si longs périodes de temps, mais il y a eu quelquefois des mélodies différentes sur les mêmes textes, quoique ces mélodies appartiennent également au chant romain authentique. Il me fallait parfois étudier les mêmes chants dans dix manuscrits différents, pour avoir la certitude des formes et de la signification positive des signes. Je tirais un double profit de cette longue étude, car j'apprenais les signes par le chant, et je retrouvais, par la connaissance de ceux-ci, la leçon correcte de celui-là. Par ces patientes investigations j'ai reconnu :

1° Qu'il y a eu deux systèmes principaux de notation, désignés par moi sous les noms de *notations saxonne et lombarde* : le pre-

mier, composé de signes simples qui ont une signification propre à chacun des degrés de l'échelle diatonique ; l'autre, dans lequel la signification tonale des signes simples n'est déterminée qu'en raison de leurs positions respectives, et dont les signes de liaisons de plusieurs sons prennent des formes variées ;

2° Que les formes des signes du premier système ont subi diverses modifications dans les IXe, Xe, XIe et XIIe siècles ;

3° Que tout signe qui n'est pas un simple point rond ou allongé, dans le second système, représente une liaison de deux ou d'un plus grand nombre de sons ;

4° Que d'autres signes ont été introduits arbitrairement parmi les signes primitifs dans certaines contrées et à certaines époques ;

5° Que les liaisons de sons ont des types qui se reproduisent à toutes les époques et dans les manuscrits des diverses contrées de l'Europe, types qu'il est facile de reconnaître malgré la négligence des copistes ;

6° Qu'indépendamment des signes généraux de liaisons, il y a des signes composés, imaginés par les auteurs des mélodies ou par les copistes pour abréger ; mais que la signification de ceux-ci se trouve dans la décomposition des signes primitifs dont se forme la liaison.

Ces premiers faits constatés, il me restait à déterminer la signification de tous ces signes en raison de la diversité des systèmes : j'ai dit précédemment quels secours j'ai trouvés pour cela, et quelle patience j'ai mise dans ces recherches. Tel a été le succès de mon entreprise, que je suis parvenu à la solution complète de tous les problèmes de ces notations, comme on le verra dans ma dissertation, dans la traduction de la prose de Montpellier, et dans celle des autres pièces que j'y ai ajoutées. C'est après être parvenu à ces résultats qu'il m'a été facile de poursuivre avec succès mon entreprise de la restauration du chant grégorien. J'ai refait dans toutes ses variétés le système de ces notations ; il occupe une place considérable dans mon Histoire des notations de la musique, qui, trop volumineuse pour entrer *in extenso* dans mon Histoire générale de cet art, sera publiée séparément.

Lorsque j'ai écrit le *Résumé philosophique de l'histoire de la musique*, placé au commencement du premier volume de la *Biographie universelle des musiciens*, j'ai cru devoir donner un aperçu

du résultat de ces travaux (1). Les tableaux que j'ai ajoutés à mes explications ont offert pour la première fois la signification positive de beaucoup de signes, notamment de ceux d'une variété des notations saxonne et lombarde à intonations déterminées, dont l'existence n'avait pas même été aperçue par les historiens de la musique. A l'égard des variétés de ces notations, des principes de la composition des signes, et de la discussion des preuves d'authenticité de la signification de quelques uns, on comprend que ces choses ne pouvaient trouver place dans un résumé. Je m'étais donc borné aux tableaux dont je viens de parler, et à la traduction d'une chanson latine composée par Anglebert sur la bataille de Fontaine, ou Fontenai, ou Fontanet, livrée en 842; mais lorsque la planche de cette chanson eut été gravée, je m'aperçus de la nécessité de longs éclaircissements pour démontrer l'exactitude de la traduction. Le texte du premier volume de la *Biographie universelle des musiciens* était imprimé, il n'était plus possible d'y intercaler les observations nécessaires; d'ailleurs, celles-ci ne se seraient pas trouvées d'accord avec le plan du résumé. Je pris donc la résolution de supprimer la planche *D*, indiquée dans le texte, et de ne publier la chanson d'Anglebert, ainsi que d'autres monuments du même genre, que dans mon *Histoire des notations de la musique;* mais des réclamations me parvinrent en si grand nombre pour que cette planche fût donnée aux souscripteurs de la *Biographie*, que je crus devoir y faire droit, et que je la publiai avec la deuxième livraison du dernier volume.

Bien résolu que j'étais de ne plus m'occuper de ce sujet avant d'avoir achevé l'entière publication de ce volumineux ouvrage, j'avais repris exclusivement mes travaux relatifs à ce livre, lorsque je reçus, vers la fin de juin 1838, un paquet timbré de Montpellier, qui contenait une lettre de M. Paulin Blanc, bibliothécaire de cette ville, que je n'avais pas l'honneur de connaître, et le calque d'un fragment en notation saxonne. Ce fragment renfermait la première strophe du morceau précieux que nous publions aujourd'hui. M. Paulin Blanc m'apprenait qu'après s'être adressé vainement à plusieurs personnes de Paris et d'autres lieux pour obtenir la traduction musicale de cette prose ou complainte, il

(1) Pag. CLXI à CLXVI.

espérait qu'il serait plus heureux avec moi. Sa demande était accompagnée d'expressions si polies, si bienveillantes, que je ne pus me refuser à faire ce qu'il désirait de moi (1). Cependant un voyage que je fis en Allemagne à cette époque ne me permit pas de m'occuper immédiatement du curieux morceau confié à mes soins. La traduction des signes n'exigeait pas beaucoup de temps, mais il fallait l'accompagner d'une dissertation pour en démontrer l'exactitude : elle ne put être achevée que vers la fin de novembre. Ainsi qu'il me l'écrivit quelque temps après, M. Paulin Blanc n'espérait plus la solution demandée quand il reçut mon paquet. Étonné par la beauté du chant qu'il y trouva, et qui répondait à l'importance de la pièce, sous le rapport de la poésie, mais incertain de l'application de ce chant, sans variantes, aux vingt-quatre strophes de la prose entière, il m'envoya successivement des calques et des *fac-simile* de toutes ces strophes. J'eus bientôt acquis la conviction que la mélodie de la première ne pouvait servir pour les autres sans modifications, et qu'il fallait refaire en entier le travail pour chacun.

La tâche devenait d'autant plus longue que les négligences et les fautes du copiste étaient en nombre immense dans le manuscrit original, et que des circonstances dont il est rendu compte dans les notes qui accompagnent mon travail venaient quelquefois compliquer les difficultés. D'autre part, certaines positions et certains signes qui m'avaient laissé du doute, ou qui m'avaient induit en erreur dans la première strophe, étaient rectifiés dans d'autres, tandis que celles-ci me jetaient dans des incertitudes d'espèces différentes. La mesure rhythmique de la poésie variait d'une strophe à l'autre ; le nombre des vers n'y était pas toujours le même, et présentait quelquefois des différences remarquables : par exemple, dans les strophes 13e, 21e et 22e, il y a huit ou neuf vers, au lieu de sept que contiennent les autres, et les repos rhythmiques de la mélodie ne semblaient pas pouvoir coïncider avec le sens poétique. Des mots parasites et des transpositions compliquaient aussi les difficultés, que je ne pus résoudre que par une étude longue et minutieuse, par la comparaison de toutes les strophes vingt fois répétées, et par des essais multipliés. La

(1) M. d'Ortigues avait signalé la découverte de M. Paulin Blanc dans un article de la *Gazette musicale* (6 mai 1833, n° 18).

dissertation que j'avais fournie pour la première strophe devait être refaite, étendue, et de plus il fallait expliquer dans des notes les singularités les plus remarquables de chaque strophe.

Un travail si considérable donne l'explication du long retard apporté dans la publication du beau morceau de poésie et de musique religieuse découvert par M. Paulin Blanc; car je n'y pouvais accorder que peu de temps, préoccupé que j'étais de mes travaux habituels et des devoirs de ma position, bien que ce monument de l'art du moyen-âge m'inspirât le plus vif intérêt. Enfin M. Paulin Blanc et moi avons achevé notre tâche, et nous venons livrer à l'admiration des savants et des artistes ce vénérable produit d'un temps encore environné d'obscurité (1).

Sous le rapport de l'histoire des notations de la musique, notre publication me semble du plus haut intérêt; car elle offre la traduction certaine d'une pièce vraisemblablement composée vers l'an 1000, et fournit des lumières pour lever tous les doutes concernant la tonalité, et conséquemment pour écarter une des plus grandes difficultés dans les travaux de ce genre. Après tant d'efforts infructueux pour faire la traduction de quelques fragments d'antiennes ou de répons, écrits dans des notations beaucoup moins difficiles à déchiffrer, c'est, si je ne me trompe, quelque chose d'important que cette clef d'une langue mystérieuse, objet d'effroi pour tous ceux qui ont essayé de se livrer à son étude. Avec elle on pourra parvenir à l'appréciation de monuments de l'art appartenant à une époque absolument inconnue, qui s'étend depuis le VIIe siècle jusqu'au XIIIe. Les détails d'analyse où je suis entré dans la dissertation et dans les notes feront comprendre à ceux qui voudraient faire de semblables traductions la direction qu'ils devront donner à leurs recherches. A ces explications est ajoutée l'autorité d'une multitude de passages notés, et de fragments complétement inconnus, ou dont le sens n'a pu être pénétré par ceux qui en ont publié des *fac-simile*. Je les ai tous traduits en notation moderne, et commentés; cette partie de mon travail n'en sera pas la portion la moins instructive. Ceux qui désireraient de plus amples renseignements concernant les divers systèmes de notation du moyen-âge les trouveront dans mon *Histoire des notations de la musique*. Là je donnerai la tra-

(1) V. la lettre qui précède cette préface.

duction musicale de quelques hymnes des premiers temps; de la complainte sur la mort de Charles-le-Chauve; de celle de l'abbé Hugues, toutes deux du IXe siècle; de la chanson de Godeschalc; de la complainte de Lazare, par Paulin; de la chanson du duc Henri, par le même; de la mélodie des vers anapestes qui sont au premier livre de la *Consolation philosophique* de Boèce :

O stelliferi conditor orbis, etc.;

du chant de la septième ode qui appartient au quatrième livre du même ouvrage :

Bella bis quinis operatus annis,
Ultor Atrides, etc.;

d'une chanson érotique en langue latine, du Xe siècle; d'une prière à la Vierge en langue vulgaire, du XIe; et de beaucoup d'autres choses curieuses, monuments inconnus jusqu'à ce jour de l'histoire véritable de la musique dans ces temps de barbarie.

Je ne crois pas avoir à m'expliquer, avant de terminer cette préface, au sujet de ce qui a été fait et publié dans ces derniers temps sur les notations du moyen-âge; je l'ai fait ailleurs (1). Je dirai seulement qu'aucun essai de traduction n'a été tenté, soit en Allemagne, soit en France, et qu'on s'est renfermé dans des considérations générales ou dans des manifestations d'opinions dont j'ai apprécié la valeur.

FÉTIS père.

(1) V. mes articles *sur la Notation musicale dont s'est servi saint Grégoire pour le chant de son Antiphonaire*, dans la *Gazette musicale de Paris* (ann. 1844, nos 24, 25, 26).

DE LA

MUSIQUE MILITAIRE.

A quel titre, dira-t-on, un pareil sujet réclame-t-il une place dans la *Revue?* Quel rapport y a-t-il entre les brusques accents d'une troupe guerrière et la musique religieuse, entre les chants du prêtre et les fanfares du soldat?

Nous pourrions adresser cette question aux maîtres de chapelle qui font chanter des litanies et des *Domine salvum* sur des motifs de pas redoublés, et aux organistes qui jouent à l'office des marches militaires; mais ce n'est point de cela que nous voulons parler.

Ce sujet, considéré en lui-même, se rattache de plus près à une autre partie de nos travaux, c'est-à-dire à la musique populaire, dont la musique militaire n'est qu'une branche, et à l'appréciation des caractères et des conditions de l'expression musicale.

Ce qui distingue la musique populaire de la musique classique, c'est qu'elle a moins pour but une satisfaction purement esthétique de l'esprit et de l'imagination que l'expression des sympathies, des croyances ou des préjugés qui dominent les masses, et des passions qui les font agir. La musique prête une nouvelle énergie à cette expression, mais ne la détermine pas; c'est dans la poésie qu'il faut d'abord la chercher.

La musique militaire fait exception sur ce point, attendu qu'elle est confiée aux seuls instruments. Néanmoins, si on la considère dans son essence et dans son but, on verra qu'elle participe au caractère général de la musique populaire. Elle ne répond point, comme la musique dramatique, à un besoin d'émotions extérieures, et, qu'on nous passe le mot, purement objectives: ce sont des émotions réelles qu'elle prétend produire;

ce n'est point l'admiration savante et réfléchie de quelques esprits d'élite, c'est l'enthousiasme guerrier qu'elle excite dans le cœur du soldat, c'est le patriotisme et le sentiment de la liberté que ses accents éveillent dans le sein des masses populaires.

C'est ainsi, à n'en pas douter, que l'avaient compris ces républiques de l'antiquité, dans lesquelles tout citoyen était soldat. On sait quel enthousiasme produisaient les hymnes de Tyrtée ; on sait aussi l'espèce de délire militaire que causaient certains modes de la musique antique. Ce sont là de ces lieux communs historiques sur lesquels il ne faut point s'arrêter quand on n'a rien de nouveau à en dire. Bornons-nous à constater que ces effets prodigieux, qui trouvent parmi nous tant d'incrédules, parce que notre musique moderne, avec tous ses perfectionnements, n'a jamais rien pu produire de semblable, tenaient en grande partie à des causes étrangères à la musique elle-même. Les peuples modernes vivent sous ce rapport dans un milieu tout différent ; les arts, dont la culture est réservée aux classes supérieures, n'exercent qu'une influence très bornée sur l'état des esprits. Ils n'occupent qu'un tout petit coin du terrain intellectuel, comme un parterre au milieu d'une vaste exploitation agricole. Des hommes spéciaux sont préposés à l'entretien de ce parterre, comme d'habiles jardiniers au service d'un grand seigneur. Le maître, dans ses moments d'ennui et de désœuvrement, vient en respirer les douces exhalaisons, et y cueillir quelques fleurs qui se fanent bientôt entre ses mains.

Tel est le rôle de l'art dans la société moderne, tel est en particulier le rôle de la musique. Chez les anciens, cet art avait de tout autres destinées. Préposée à la tradition des vérités sociales et religieuses, partie intégrante de l'éducation, objet d'une législation spéciale qui la rattachait à tous les événements publics, à toutes les solennités nationales, la musique empruntait à ce concours de circonstances une puissance qui, d'après ce que nous pouvons juger, était sans rapport avec la simplicité des moyens dont elle disposait. L'appropriation exclusive de certains modes à certains ordres de sentiments, de certains chants à certaines circonstances; appropriation réglée par la tradition et garantie par les lois de l'État, tel est le secret de cette puissance qui nous étonne aujourd'hui. Et pourtant elle vit encore au milieu de nous. Sans chercher des exemples étrangers à l'objet spé-

cial de cet écrit, reportons-nous à des temps peu éloignés, alors qu'au sein de notre pays, déchiré par des dissensions sanglantes, retentit ce chant de guerre qui appelait tous les Français à la frontière menacée. Il a suffi à un homme, d'ailleurs médiocre, d'écrire une fois en sa vie, dans la fièvre de l'inspiration, et sous l'impression toute-puissante des événements, une mélodie de trente mesures, pour donner à l'enthousiasme patriotique et militaire un aliment auquel le temps n'a rien ôté de son amère saveur. Et lorsqu'après quarante ans, des bruits de guerre éveillent de nouveau l'attention des masses, on n'a rien à substituer à ce drapeau ensanglanté par le crime, après l'avoir été par la victoire.

La musique instrumentale reçut peu de développements dans l'antiquité. Bornée presque uniquement à l'accompagnement des voix, elle ne connut point alors cette constitution indépendante qui lui assigne une place si importante dans l'art moderne. Nul doute cependant que les anciens n'aient appliqué aux instruments cette loi d'appropriation, dont nous parlions tout-à-l'heure, qui réglait l'usage des diverses formes de mélodie. L'instrument qui appelait le guerrier au combat n'était point celui qui accompagnait les danses sacrées, ni celui qui soutenait la voix du comédien. Toutes les nations se sont accordées sur ce point, et les instruments guerriers de tous les peuples les plus éloignés et les plus inconnus les uns aux autres sont généralement dans des conditions analogues. Chez nous ce principe subit quelques altérations. A l'époque que nous appelons l'*ancien régime*, temps où l'esprit militaire était étroitement lié à l'esprit aristocratique, les instruments qui marchaient à la tête des troupes étaient à peu près les mêmes que ceux qui servaient dans les réunions du monde. Les corps commandés par les officiers de Louis XIV montaient les tranchées *violons en tête*, et les mousquetaires n'avaient guère d'autre musique que celle des fifres et des hautbois. Le progrès qui s'est accompli chez nous sous ce rapport date de l'élan nouveau que reçut l'esprit militaire sous la république et sous l'empire. Des chants nationaux au rhythme énergique comme ceux de cette époque avaient besoin, pour se traduire en symphonies guerrières, d'une combinaison spéciale d'instruments, et nos armées en trouvèrent le modèle chez les peuples qu'elles allèrent combattre. La consti-

tution des orchestres militaires, empruntée à l'Allemagne, où ce genre de musique a toujours conservé une grande supériorité, est devenue de nos jours un type à peu près fixé, sauf les améliorations qu'y apportent les progrès de la facture instrumentale.

Il reste à déterminer le style de la musique militaire, son expression propre par rapport à l'ordre d'idées auquel elle se rattache. Ici la chose se définit d'elle-même. Une musique destinée à retentir, non sous des voûtes plus ou moins spacieuses, mais dans les camps et aux champs de manœuvre, à accompagner le soldat dans ses exercices et dans ses fêtes, à ranimer son courage abattu par les fatigues d'une marche forcée, à l'exciter au combat, doit être caractérisée par un accent mâle, une carrure franche, un rhythme vigoureux et entraînant. Spéciale par son but, spéciale par la nature des instruments qu'elle emploie, elle doit l'être encore par le caractère et le choix de ses mélodies.

Mais si la musique guerrière est l'expression de l'esprit militaire, ainsi que le veulent la logique et l'histoire, les phases de celle-là ne seront-elles pas corrélatives aux phases de celui-ci? Si l'esprit militaire s'affaiblit dans une nation, la musique de l'armée ne s'amollira-t-elle point, en sorte qu'on puisse juger de l'état de cet esprit par le degré d'intensité de son expression musicale? L'antiquité l'eût décidé ainsi, elle qui voyait dans la musique le signe extérieur en même temps que le moyen régulateur de l'état moral d'une nation. Si ce principe a cessé d'être hautement professé dans les temps modernes, a-t-il également cessé d'être vrai, et un examen attentif de ce qui se passe autour de nous n'ajouterait-il rien à sa démonstration?

Sous la république, la musique militaire naquit de l'enthousiasme excité par la *Marseillaise*, et entretenu par d'autres chants patriotiques. Le gouvernement d'alors, qui ne faisait pas toujours, comme on sait, les plus heureux emprunts aux idées de l'antiquité, ne s'était pas trompé en ce point, et, au milieu de tant d'imitations odieuses ou ridicules, il lui fut donné de rappeler à notre temps un ordre de vérités dont il paraît se préoccuper médiocrement. Les chants patriotiques qui enflammaient le courage des soldats sur le champ de bataille retentissaient par ordre sur les places publiques et dans l'enceinte des théâtres.

Sous le Directoire, pendant plus d'une année, on ne commença aucun spectacle sans lui donner pour prologue le fameux *Chant du départ*, mis en musique par Méhul. Grâce à ce système d'éducation forcée, qui est celui des républicains de tous les temps, l'esprit guerrier se maintenait avec la même énergie au sein d'une population que les circonstances poussaient par tant de côtés sur le théâtre des événements militaires.

Le soldat glorieux qui succéda à cet état de choses, au profit de l'ordre social, mais aussi au profit de son ambition conquérante, n'oublia pas ces enseignements. Le système d'éducation qui fut organisé alors était tout militaire. Le lycée était une sorte de caserne où le son du tambour marquait tous les exercices de la journée, système maladroitement imité de nos jours dans des établissements d'instruction qui n'ont rien de militaire, et où pourtant on ne trouve rien de mieux pour développer le goût musical des enfants que de leur faire emboucher quelqu'un des instruments qui figurent à la tête de nos troupes, et de les faire ensuite parader dans les promenades publiques avec cette singulière avant-garde. Quoi qu'il en soit de cet anachronisme, dont nous espérons que le bon sens ne tardera pas à faire justice, on doit reconnaître que tout cela avait sa raison d'être à une époque où la gloire des armes effaçait toutes les autres, et où le chef du gouvernement, exploitant à son profit cet enivrement où elle avait jeté la nation, se préparait un soldat dans chaque citoyen. Napoléon savait aussi quelle était la puissance de la musique sur le champ de bataille, et cette partie de l'organisation militaire fut, sous son règne, l'objet d'une attention spéciale.

Après trente années de paix, que s'est-il passé dans nos mœurs? C'est aux publicistes qu'il appartient de dire ce qu'est aujourd'hui l'esprit militaire. Personne ne prétendra assurément que la nation qui a le plus contribué à conserver cet esprit dans le monde, et n'a cessé en aucun temps d'en fournir des preuves glorieuses, personne ne prétendra qu'une pareille nation ait perdu tout-à-coup ce redoutable prestige. Toutefois, si l'on considère quelle révolution ont faite dans nos mœurs les progrès d'une civilisation tournée tout entière à la recherche du bien-être, si l'on réfléchit aux conséquences de cette prospérité matérielle *toujours croissante*, pour nous servir de l'expression consacrée, si l'on tient compte de ces habitudes de luxe qu'elle a

engendrées, de cette foule de jouissances dont elle fait naître à chaque instant le désir, on comprendra les dangers que court en ce moment chez nous l'esprit militaire. Si maintenant on veut savoir comment la musique qui marche en tête de nos troupes obéit à la pensée de son institution, que l'on examine le répertoire des compositions qu'elle exécute. Que la musique militaire serve d'escorte à l'armée, ou qu'elle fonctionne à loisir dans les soirées d'été pour le plaisir des promeneurs oisifs, quels accents fait-elle entendre? Des fragments d'opéras, des valses, des quadrilles, et jusqu'à des romances. De quoi donc une pareille musique est-elle l'expression? Ce n'est pas sans doute de l'esprit militaire, de la vie des camps. Y a-t-il donc là un fait anormal, sans relation avec l'état des esprits et des habitudes? Non, tout cela est fort conséquent. Si la rude musique des armées de la république et de l'empire était l'expression des passions belliqueuses de ce temps, celle de nos jours ne peut guère représenter qu'une chose, c'est-à-dire la vie de garnison avec ses faciles jouissances et son insouciant abandon; et l'on peut dire qu'elle en est l'expression fidèle.

C'est là un état de choses fâcheux sous plus d'un rapport. D'abord la musique militaire y perd les qualités par lesquelles elle se recommande aux hommes de guerre et aux hommes d'État. Ensuite, sous le rapport de l'art, c'est un exemple de plus de cette incohérence et de ce déplacement général des éléments musicaux, qui est un signe évident de décadence. Comme la musique de chambre, la musique militaire a été absorbée par le genre dramatique. Aujourd'hui, en dehors de cet élément, il n'y a plus que froids pastiches, expression fausse et grimaçante, charlatanisme de mise en scène. Et cela ne peut être autrement; car la musique dramatique est celle qui permet le moins qu'on la déplace de son point de vue. Mais ce principe, qui est élémentaire, n'est pas à l'usage des grands hommes du jour. De là ce déluge de productions d'emprunt, de musique *arrangée*, qui vit des reliefs des théâtres lyriques. De là cette curée qui succède à la réussite d'un opéra, dans laquelle tous les compositeurs, petits et grands, de musique instrumentale se précipitent pour avoir leur part. La musique militaire est en possession d'y prendre la sienne; un chef de musique sans goût, et souvent sans instruction musicale, découpe le chef-d'œuvre nouveau en

marches et en pas redoublés, et même y taille de grandes pièces dans lesquelles il n'y a rien de changé que l'instrumentation. Et c'est en cela même que ce système est plus préjudiciable aux intérêts de l'art. La composition spéciale des orchestres militaires les rend tout-à-fait impropres à reproduire les effets de l'orchestre dramatique : aussi rien n'est plus grossier que la plupart des morceaux arrangés pour harmonie militaire; toutes les finesses de la pensée du compositeur disparaissent dans un pêle-mêle bruyant, confiées à des instruments dont l'âpreté est rendue encore plus sensible par leur réunion en masse. Ces vices radicaux n'échappent point aux esprits éclairés; les hommes spéciaux les ont reconnus depuis longtemps; mais telle est la force de l'habitude et du parti pris, qu'au lieu de songer à sortir de cet état de choses par le seul moyen raisonnable, par l'adoption d'une musique spéciale, dans laquelle les défauts inhérents à cette combinaison symphonique pourraient être atténués, on n'a guère pensé jusqu'à présent qu'à remédier par des mesures de détail aux défauts de l'organisation actuelle.

Que serait-ce si nous voulions suivre la musique militaire dans une autre application plus rare? Depuis que la religion catholique n'est plus la religion de l'État, nos églises n'entendent plus guère que deux fois par an les tambours battre aux champs sous leurs voûtes séculaires. Ces rapprochements, malgré le peu de sérieux qui y préside, font une vive impression sur tous les esprits. Souvent même le clergé appelle les corps de musique militaire pour accroître la solennité des grandes cérémonies. On sait comment elle répond à cet appel. Des fragments d'opéras, des pots-pourris, souvent même pis que cela, voilà ce qui sert en ces circonstances à relever la pompe des offices, ou plutôt à distraire la piété et à révolter le goût. Il est étonnant que, puisque l'armée est appelée à fléchir quelquefois le genou devant les autels, on n'ait pas au moins des *morceaux d'ordonnance* pour ces occasions.

La mesure que vient de prendre M. le ministre de la guerre n'a peut-être pas, sous ces différents rapports, toute la portée que l'on pourrait désirer. Lorsque la commission créée pour arrêter les bases d'une nouvelle organisation de la musique militaire commença ses opérations, une vive agitation se manifesta dans la presse. On pouvait penser que cette circonstance amène-

rait sous la plume des écrivains habitués à traiter les questions musicales, quelques réflexions sur l'état de la musique militaire au point de vue que nous avons envisagé. Il n'en fut rien. Sauf le développement de quelques principes sur l'instrumentation et leur application à la spécialité dont il s'agit, il n'y eut rien de sérieux dans tout cela. Plusieurs n'y virent qu'une question de fourniture et d'équipement militaire, et ils la traitèrent suivant leur intérêt (1). Aujourd'hui la commission a prononcé; elle a donné la préférence au corps d'instruments présentés par M. Sax, et ce n'est pas nous qui nous plaindrons de ce choix. Ainsi, sur les bases posées par l'habile facteur s'élèvera une symphonie puissante, homogène dans toutes ses parties, réunissant la justesse à la beauté des timbres. Mais a-t-on vu là-dedans autre chose qu'un moyen de mieux rendre l'effet des morceaux qui forment aujourd'hui le répertoire des orchestres militaires? N'a-t-on pas songé, avant tout, à obtenir, au moyen de la nouvelle organisation symphonique, l'exécution moins défectueuse de ces ouvertures, de ces airs de ballet, de toute cette musique d'emprunt qui charme l'oreille de nos officiers?

Ainsi, malgré la révolution importante qui se prépare dans les orchestres militaires, on peut craindre que l'œuvre de restauration de cette musique n'ait point encore été sérieusement projetée. Nous avons toutefois l'espoir que tôt ou tard cette restauration s'accomplira; l'esprit public, mieux éclairé sur l'influence morale de l'art et ses applications sociales, demandera la réforme d'un état de choses si peu rationnel. Mais avant de dire sur quoi nos espérances se fondent à cet égard, nous devons exposer une dernière considération qui expliquera mieux que tout le reste la décadence actuelle de la musique militaire chez nous.

Cette musique, nous l'avons dit en commençant, n'est qu'une branche de la musique populaire; elle ne peut donc être florissante qu'à la condition de l'existence de celle-ci. Nous avons vu plus haut comment les cantates patriotiques de la révolution française avaient réveillé à cette époque le goût de la musique militaire, et comment cette musique reçut alors de cette circonstance sa véritable impulsion. Aujourd'hui il en est tout autrement. La

(1) Nous devons dire que M. Sax, dans son Mémoire sur cette question, émet le vœu que l'on fasse composer un recueil spécial de morceaux de musique et de fanfares.

musique populaire, à laquelle la *Marseillaise* avait ouvert une carrière brillante, s'est arrêtée dans l'ornière des chansons politiques, et il en devait être ainsi. Au milieu de toutes nos révolutions, l'esprit public dut se fatiguer d'avoir à chanter aujourd'hui le roi, demain la ligue, après-demain quelqu'autre chose : aussi prit-il le parti de ne plus chanter du tout. Une autre cause de silence de la chanson, qui ne remonte pas à un grand nombre d'années, se trouve dans le jeu de nos institutions politiques qui laisse à tout citoyen tant de moyens d'exprimer son opinion sur les affaires de l'État. Alors que le gouvernement de notre pays pouvait être défini, *une monarchie absolue tempérée par des chansons*, on conçoit le développement qu'avait dû prendre cet élément quasi-constitutionnel; mais de nos jours la liberté de la presse l'a tué. Tel devait être le sort d'une musique populaire qui ne reposait que sur la base mobile de la chanson politique. Au cabaret, on ne chansonne plus le roi ni les ministres; on chante des couplets obscènes et on lit le *Constitutionnel*.

Ce silence de la chanson, sur la terre classique de la chanson, au milieu du peuple *malin* qui *créa le vaudeville*, a éveillé l'attention de nos hommes d'État. On s'est inquiété avec raison d'un état de choses dans lequel la discussion passionnée des actes du gouvernement remplace les distractions innocentes que donne la culture des arts. De là ces efforts pour populariser la musique en France; de là l'introduction de son enseignement dans l'instruction primaire; de là enfin l'arrêté récent de M. le ministre de l'instruction publique pour la création d'un recueil de chants populaires. La portée de cette décision a été appréciée dans ce recueil. Quant à ses résultats, ils ne doivent être rien moins qu'une création, celle de la musique populaire, qui n'existe pas encore chez nous; œuvre immense qui ne pourra s'accomplir qu'à l'aide du temps et de la concentration autour d'un principe commun de toutes les forces individuelles. Un recueil est projeté : chants religieux, chants historiques et nationaux, chants moraux, telles sont les divisions qu'il doit comprendre. C'est donc tout un ensemble de poésie d'abord, puis de musique, qu'il faut créer, et ensuite propager par un enseignement fortement constitué et efficacement surveillé.

On sent tout de suite quelle influence décisive la réalisation d'un pareil plan peut exercer sur la direction des idées en mu-

sique. La musique militaire, par la proximité de ses liens avec la musique populaire, en recevra la première atteinte. Si la mémoire du peuple était remplie de chants qui lui rappelassent ses affections et ses devoirs, les souvenirs et les gloires de la patrie, les hautes pensées de la religion, l'armée n'aurait pas besoin d'emprunter sa musique au répertoire des théâtres et des salons. Toutes ces mélodies, dont plusieurs devront avoir, par la nature même des événements qu'elles doivent célébrer, un rhythme et une allure tout martials, seraient bien à leur place dans les casernes comme dans les camps, dans les exercices et les revues comme sur le champ de bataille. Ainsi l'éducation musicale de l'enfant du peuple, commencée dans l'école et dans l'atelier, se continuerait à l'armée, et y trouverait une de ses plus nobles et plus utiles applications. Bien plus, si nous sommes exactement informés, l'armée aurait une part spéciale dans les travaux projetés par la commission. Des chants adaptés aux besoins particuliers de l'état militaire, destinés à en rappeler les vertus et les gloires, à en célébrer les souvenirs, formeraient un recueil spécial dans la grande collection des chants populaires de la France. Cette mesure, qui devrait nécessairement trouver son complément dans l'enseignement général et régulier de la musique vocale à l'armée, ainsi qu'on l'a déjà essayé dans quelques régiments, contribuera plus que tout autre moyen à rendre à la musique militaire le caractère que tant de circonstances lui ont fait perdre. De pareils morceaux deviendront une partie essentielle du répertoire des corps de musique et le type que l'on devra se proposer dans la composition des symphonies militaires. Espérons que M. le ministre de la guerre complétera dès à présent, autant que les circonstances le permettent, la mesure qu'il vient de prendre, en faisant composer pour les orchestres renouvelés de nos régiments des morceaux appropriés à leur destination et à la combinaison instrumentale qu'ils comportent.

Nous nous sommes étendus sur ces observations, non seulement parce qu'elles nous ont semblé importantes pour l'avenir d'un genre de musique qui est l'objet d'une sympathie générale et populaire, mais aussi parce qu'elles touchent à une question plus générale : nous voulons dire à l'appropriation des divers types et des diverses formes musicales, et à la classification des *genres*. Ce mot tout seul fournirait matière à une longue disser-

tation ; ce n'est point ici le lieu de l'entreprendre. Qu'il nous suffise d'une seule observation. A l'époque de la réaction littéraire qui signala les premières années de ce siècle, on repoussa comme une insupportable tyrannie d'école la distinction des genres, qui tenait une si grande place dans les anciens codes littéraires. A la faveur de la confusion qui naquit de la destruction violente des traditions classiques, des systèmes bizarres se formulèrent qui faisaient consister le beau dans les contrastes imprévus, dans les accouplements contre nature. Alors les éléments de l'art, comme des astres arrachés de leur orbite, se choquèrent et se brisèrent l'un contre l'autre ; il n'y eut plus que des fantaisies individuelles et plus de genres caractérisés, chacun se croyant libre de prendre à chaque genre ce qui lui convenait, et de les mélanger dans des proportions à lui connues. Des idées d'ordre et de saine critique ont succédé à cette effervescence de jeunes imaginations. On a reconnu que si l'art ne devait point être traité comme un jardin botanique, ou comme une collection de minéralogie dans laquelle chaque objet a sa case et son numéro, il y avait aussi des lois, résultat de l'expérience de l'esprit humain, qui subordonnaient l'emploi des moyens au but final, et le caractère de l'expression à la nature de la chose exprimée. Par là, tout déplacement irrationnel des éléments de l'art se trouve condamné, parce qu'il porte atteinte à l'ordre ; et l'ordre, c'est l'expression de la vérité en toutes choses.

S. M.

MÉLANGES.

DU STYLE DE L'ORGUE. — PIÈCES D'ORGUE, DE M.-G. FISCHER. — RÉPONSE A QUELQUES CRITIQUES.— LETTRE DE M. L'ABBÉ LE GUILLOU. — LETTRE DE M. L'ABBÉ CHARBONNIER.

Plusieurs fois déjà, depuis le commencement de cette publication, nous avons eu occasion de parler du style de l'orgue, des conditions qu'il nous paraît devoir comporter, et de la direction qu'il serait à propos de lui donner pour le mettre en rapport tout à la fois avec les convenances liturgiques de notre culte, les tendances générales de l'art moderne, et les progrès de la facture, sans lui faire perdre toutefois la science et la gravité qu'il a reçues de l'ancienne école. C'est là un sujet trop important et trop fécond pour que nous ne devions pas nous en préoccuper fortement, et même lui consacrer quelque jour un examen spécial et détaillé. En attendant, nous croyons être agréables aux abonnés de la *Revue*, et les éclairer utilement sur cette question, en leur mettant sous les yeux quelques morceaux qui soient propres à donner de ce style une idée plus nette et plus précise que toutes nos définitions. Les deux pièces d'orgue, de Fischer, qui accompagnent cette livraison ont été choisies dans ce but, et notre attente serait quelque peu trompée, si ce choix n'était pas ratifié par le suffrage des hommes compétents.

Plusieurs artistes ont porté le nom de Fischer. L'auteur de ces pièces est Michel-Gothard Fischer, qui naquit vers 1764, suivant Gerber et M. Fétis, et qui fut maître de concerts du prince électeur de Mayence, puis organiste de l'église des Prédicateurs à Erfurt, et professeur d'harmonie et d'orgue à l'École normale des instituteurs évangéliques dans la même ville, où il est mort le 12 janvier 1829. Ses élèves chantèrent sur sa tombe deux motets qu'il avait composés pour ses funérailles. Les quinze dernières

années de sa vie avaient été si pénibles, à cause des vives douleurs que la goutte lui causait, qu'il était souvent obligé de manquer à l'exercice de ses fonctions. La collection de ses œuvres publiées est peu considérable : elle se compose de quelques pièces de quatuor, de symphonie, de clavecin ou de piano, et d'un petit nombre de chœurs. Quant à ses compositions pour l'orgue, elles sont moins nombreuses encore. M. Fétis mentionne seulement *un livre de chorals arrangés à 4 parties, avec des préludes* (*Gotha, Perthus*), et une suite de douze pièces (op. 4), dédiée à Kittel, publiée à Erfurt en 1802 ; il n'a pas connu, à ce qu'il paraît, la seconde partie de cette collection (op. 10) renfermant également 12 morceaux, parmi lesquels figurent ceux que nous publions. La musique de Fischer est absolument inconnue en France, et nous pensons que sa propagation serait un des plus grands services que l'on pourrait rendre à nos organistes. Outre qu'elle n'est pas d'une grande difficulté d'exécution, elle offre une réunion de qualités qui manque à la plupart des ouvrages écrits pour l'orgue. En Allemagne, elle a placé son auteur au premier rang parmi les plus dignes successeurs de Sébastien Bach. Ce grand homme est le père de toute l'école d'orgue allemande, et Fischer appartient à sa descendance directe, étant élève de Kittel, qui l'était lui-même de Bach. Au lieu de s'adonner servilement à la culture des formes scientifiques, qui a principalement occupé cette école, il paraît s'être attaché particulièrement à concilier l'emploi du style lié avec un caractère mélodique bien soutenu, toujours noble et attachant, également éloigné des formes froides et convenues du contre-point, et des accents passionnés de la cantilène dramatique. La première des pièces que nous publions, et qui est un excellent modèle pour le style d'un offertoire, est remarquable par le mouvement, la chaleur, la vie que l'auteur a su répandre dans toutes les parties de sa composition, tout en lui conservant une sévère impression d'unité, déterminée dès les premières mesures par l'exposition d'un motif franchement accentué. Les procédés du style fugué se retrouvent dans les développements de ce motif, qui se poursuit jusqu'à la fin, sans que l'intérêt faiblisse un seul instant.

Nous voudrions pouvoir offrir souvent à nos lecteurs de semblables éléments d'instruction pratique. La réalisation de ce vœu dépend de l'étendue du succès auquel est appelée notre œuvre.

On pensera comme nous que rien ne saurait contribuer davantage au triomphe des idées que nous défendons, que de leur donner l'appui des bons modèles. A ce moyen se joindra l'exposition claire et détaillée des principes qui se rattachent à la matière, la détermination des conditions intrinsèques et extrinsèques auxquelles doit se soumettre la musique lorsqu'elle veut prendre part aux cérémonies de notre culte. Nous pouvons annoncer dès à présent qu'un de nos collaborateurs prépare sur ce sujet un travail étendu que nous publierons prochainement.

Reste un troisième moyen que la marche ordinaire des idées et le concours spécial des circonstances s'accordent à nous imposer. Si c'est un devoir pour nous de dire quels sont les principes qui doivent amener une réforme sérieuse dans le chant et la musique d'église, d'en montrer l'application dans quelques œuvres choisies, nous ne pouvons nous dispenser davantage d'indiquer en quoi ce qu'on a fait jusqu'ici s'en écarte. C'est ce que nous avons commencé à faire, et pour cela il a fallu, il faudra peut-être encore, citer des noms propres, contester des réputations faites, signaler des actes et des tendances contraires aux doctrines que nous voulons propager. De même aussi nous appelons l'attention sur des hommes modestes, mais réellement habiles, sur des travaux sans éclat, mais non sans utilité; nous encourageons des tentatives d'amélioration, même incomplètes, nous en discutons sérieusement la valeur.

On conçoit qu'un pareil programme, dont nous ne pourrions rayer un seul article sans manquer à nos engagements, ne s'exécute pas à la satisfaction de tout le monde. Il y a des préférences qui irritent, il y a des critiques qui exaspèrent. Un amour-propre froissé puise dans des intentions droites une force toute-puissante pour résister à des avis qu'il croit dictés par la passion. Quant aux spectateurs du combat, si le plus grand nombre ne voit dans les grands coups, pourvu qu'ils soient loyalement portés, qu'un moyen d'avancer la victoire, il en est aussi qui voudraient les amortir ou les épargner. Tout en s'intéressant comme nous au résultat de la lutte, on désirerait qu'elle fût moins vive de notre part, qu'elle ménageât davantage les susceptibilités et les amours-propres. Si, par là, on entend nous demander pour les personnes que nous sommes obligés d'attaquer les égards qui sont dus à leur caractère ou à leur position, la justice qui est

due à leurs intentions, la politesse que l'on doit à tout le monde, ce désir est parfaitement légitime, et nous croyons que notre plume l'a toujours prévenu. Nous remercions bien sincèrement les personnes qui nous ont adressé des observations dictées par un sentiment non équivoque d'intérêt pour nos travaux, et nous serons toujours disposés à tenir compte de tous les avis qu'on voudra bien nous donner. Mais nous les prions de ne point exagérer les droits de la considération personnelle, en ce sens que de pareils motifs soient de nature à atténuer l'expression d'un jugement consciencieux et réfléchi sur des œuvres absolument mauvaises, et dont le plus grand, le seul danger, réside dans la parfaite innocence d'intention avec laquelle on les a conçues.

Attaquer Chapelain! ah! c'est un si bon homme!
Balzac en fait l'éloge en cent endroits divers.
Il est vrai, s'il m'eût cru, qu'il n'eût point fait de vers.
. . . . . .
Voilà ce que l'on dit : — Eh! que dis-je autre chose?

Nous ne sommes point Boileau, nous n'avons pas la prétention de régenter le Parnasse; mais il y a beaucoup de Chapelains, et les choses qu'ils compromettent, par un zèle louable en lui-même, mais dont les résultats sont funestes, sont bien aussi précieuses que pouvaient l'être aux yeux du satirique le bon goût et la saine littérature. *Le chant ecclésiastique va périr*; c'est là un cri de détresse que nous venons faire retentir aux oreilles du clergé de France. Il ne s'agit plus de demi-mesures, de petits moyens, de complaisances banales; cette partie importante de l'art religieux, de la tradition liturgique, est perdue sans retour si les hommes de foi, si les hommes de cœur ne réunissent leurs efforts pour arrêter le torrent du mauvais goût et chasser de nos lutrins les œuvres que l'irréflexion voudrait substituer à la tradition authentique de l'église, à la voix toujours intelligible de ses Pontifes et de ses Docteurs. Nous ne reconnaîtrons pas moins toutes les excuses que l'on peut faire valoir en faveur de nos adversaires : les longues erreurs de l'opinion, l'entraînement de l'exemple, l'absence d'un enseignement régulier. Ces motifs sont tout dans l'opinion que l'on doit avoir des hommes, ils sont fort peu de chose dans le jugement que l'on doit porter sur leurs actes, considérés en eux-mêmes. Quant à la forme de ces accusations, si elle paraît exagérée, c'est que l'on juge les faits de

plus loin que nous, c'est que l'on se préoccupe moins fortement des dangers auxquels est exposée la cause que nous défendons. Telle est la marche ordinaire de la polémique; et lorsqu'elle porte sur des faits de cette nature, on regarde d'autant moins à l'expression que le résultat est moins compromettant pour les personnes. Des exemples récents viendraient au besoin à l'appui de cette thèse. Que M. de Montalembert nous pardonne de le citer à propos de nous-mêmes; mais, en vérité, nous ne saurions nous persuader que la chaleureuse indignation qu'il déploya dans sa lutte contre le vandalisme, sans passion contre les individus, mais sans ménagement pour les actes et les doctrines, n'ait grandement contribué à lui assurer la victoire. Si l'on se pénétrait de ces considérations, on se dispenserait de nous adresser des lettres du genre de celle que l'on va lire.

Paris, 19 juillet 1845.

MONSIEUR,

Je viens d'apprendre que dans une *Revue de musique religieuse* dont vous êtes le rédacteur en chef (au n° 5, mai 1845), il vous a plu de parler de mes compositions musicales, à propos de *mélodies expressives*, *sentimentales*, *passionnées*, *taillées sur le patron de romances à la mode*, *rhythmes sautillants*, *airs empruntés aux chansons des rues*, que l'on chante, dites-vous, pendant le mois de Marie spécialement, dans toutes les églises de Paris, excepté à Saint-Eustache. J'ai eu l'honneur de combattre longtemps avant vous, Monsieur, et plus encore par des faits que par des phrases, le mauvais goût que vous semblez attaquer vous-même. Je dirai mieux, c'est que j'ai envisagé la question non seulement sous le rapport musical, mais encore sous le rapport poétique, qui n'est pas moins digne d'attention. Or, Saint-Eustache a été une des premières églises de Paris qui se sont empressées d'adopter mes premiers *Cantiques à Marie*, à l'époque de leur publication voici douze ans. Le digne abbé Collin, qui était alors curé de cette paroisse, m'invita même un jour à les y faire exécuter moi-même avec le concours de quelques amateurs et artistes d'élite. C'est un fait que vous me dispenserez sans doute de vous rappeler plus en détail. Cependant vous vous ingérez de proclamer que mon *style* serait *détestable*, et dans ce cas mes compositions musicales ne pourraient contribuer qu'à la dégradation de l'art chrétien.

Je n'ai pas à entrer aujourd'hui en discussion avec vous, Monsieur, ni sur ce point, ni sur mille autres assertions étranges et opinions tranchantes que vous avez émises d'un ton assez plaisamment doctoral, dans di-

vers articles de journaux, depuis quelques années, relativement au plain-chant et à la musique religieuse.

En présence des sympathies populaires et des suffrages éminents qui ont accueilli mes œuvres diverses, en France et à l'étranger, sympathies, suffrages, retenez-le bien, qui n'ont été ni obtenus par le crédit, ni excités par la faveur, ni mendiés par la flatterie, ni extorqués par l'intrigue, ni achetés par de l'argent, je dois me borner pour le moment à vous exprimer, Monsieur, combien il est heureux pour moi d'être aussi lestement apprécié par un homme qui, dans le même numéro de sa revue, ne craint pas d'humilier Cherubini, Le Sueur, Haydn, Mozart, au point de leur comparer et même de leur préférer un de ses collègues, qui du reste ne laisse pas d'avoir un tout autre mérite que le sien.

Sachez donc, Monsieur, que la première qualité d'un écrivain, surtout qui pousse ses prétentions jusqu'à la critique, tâche difficile sous une infinité de rapports, et aussi fort rarement accomplie d'une manière digne, impartiale et juste, c'est de savoir bien étudier son thème, afin de pouvoir parler avec circonspection, modestie et à propos, moins de charlatanisme et de maladresse, plus de justice et de vérité.

Sans vous reprocher le tort que vous faites à l'art chrétien, tout en ayant la prétention d'en être l'arbitre et le défenseur, permettez-moi de vous rappeler encore, Monsieur, que les égards dont vous honore monseigneur l'archevêque de Paris ne sont pas pour vous un motif d'insulter des hommes qui mènent une vie plus rude et à qui l'on rend la vie plus amère, et qui n'ont ni le temps ni le goût de se vanter des services incontestables qu'ils ont rendus et continuent de rendre à la religion et aux arts. Ces égards, au contraire, ne devraient vous inspirer qu'une sérieuse réserve, afin de ne point compromettre ou discréditer une auguste protection qui trouverait, sans beaucoup de peine, ailleurs, à qui s'intéresser et plus dignement et plus utilement.

Je vous prié, Monsieur, *et au besoin vous requiers*, d'insérer cette lettre dans votre prochain numéro, me réservant en outre de lui donner toute la publicité que je jugerai nécessaire.

J'ai l'honneur de vous saluer.

Votre très humble serviteur,

C.-M. Le Guillou,

Chan. hon. de Quimper, chevalier de S. Grégoire-le-Grand, aumônier de la Charité à Paris.

Nous ne répondrons rien à cette lettre, bien que plus d'une expression sorte de la ligne qui nous paraît convenir aux polémiques de ce genre. Nous désirons que l'on voie dans ce silence une nouvelle preuve de notre respect pour le clergé. Au reste,

toutes ces récriminations ne sont que trop naturelles. Des suffrages accordés légèrement, à de légères œuvres qui exercent une sorte de séduction sur des esprits mal préparés, sont venus engager plus avant dans une fausse voie des facultés qui pouvaient être mieux employées. Ainsi une réputation s'est faite sans gêne, sans tracas. Quelques compositions de salon, qui pouvaient classer leur auteur parmi nos plus honnêtes compositeurs de romances, entre M. de Beauplan et mademoiselle Loïsa Puget, décorées du titre de musique religieuse, lui ont attiré des éloges, des faveurs, des distinctions. Des phrases sentimentales sur la musique religieuse, écrites dans une préface, ont inspiré d'autres phrases du même genre à d'élégants feuilletonistes, et le triomphe a été complet. Puis, quand on a respiré cet encens pendant plusieurs années, quand on a savouré ce calice de douceurs, on s'indigne que la critique ose y mêler un peu d'amertume. On écrit *ab irato* des épîtres revêtues de formes quasi-judiciaires, comme si la légalité était intéressée dans la polémique. Il ne reste plus qu'à se considérer comme le représentant méconnu de l'art chrétien; et c'est là une consolation trop innocente pour qu'elle ne soit pas légitime.

Nous nous hâtons d'ajouter que les lettres que nous avons reçues dans ce mois ne sont pas toutes sur le ton de celle qui précède. Notre correspondance nous prouve que nos idées sont de jour en jour mieux appréciées. Des ecclésiastiques, des artistes ont bien voulu nous montrer par d'encourageantes paroles et aussi par de bienveillantes critiques qu'ils avaient suivi avec intérêt nos travaux, que déjà même leurs idées s'étaient modifiées sur certains points. La lettre suivante, que nous croyons devoir rapporter, n'est pas seulement un encouragement pour nous; elle servira à prouver à nos lecteurs que nous ne sommes pas seuls à lutter contre certaines tendances.

Aix, 20 juillet 1845.

MON TRÈS CHER AMI,

J'éprouve le besoin de vous communiquer mes impressions au sujet de la *Revue de la musique religieuse*, et spécialement de son dernier numéro. Au milieu des difficultés que vous rencontrez dans la propagation d'idées si étrangères au plus grand nombre, au milieu d'obstacles qui décourageraient un esprit moins ferme que le vôtre, peut-être que ces

lignes tracées par la main d'un ami, d'un collègue, qui connaît par expérience ces difficultés et qui partage toutes vos vues, vous fourniront quelques consolations et quelques espérances.

Je le dis en toute sincérité, votre journal devient de plus en plus intéressant. Il mérite vraiment un plus grand nombre d'abonnés, qui vous mette tout-à-fait à même de continuer et de développer un travail si éminemment utile, une œuvre si visiblement catholique.

Vos lecteurs d'Aix partagent généralement mes sentiments sur ce point. Ils me chargent de vous témoigner tout le plaisir que leur fait éprouver la lecture de vos excellents articles, et la part bien vive qu'ils prennent au succès de votre entreprise. Je puis vous nommer plus particulièrement M. Auguste Fabry, conseiller à la cour royale; M. Bonnet, organiste; M. l'abbé Rousset, directeur du grand séminaire; MM. de Chénerilles, et tous ceux qui vous lisent sérieusement. Puissent ces témoignages de sympathie, réunis à ceux des noms illustres que renferme votre dernière livraison, vous dédommager de toutes vos peines, comme aussi des désagréments suscités par l'ignorance et la routine!

Et, à ce sujet, je regrette bien d'avoir à mentionner ici la lettre que vous nous avez fait connaître du R. P. Lambillotte. Pourquoi faut-il que ces lignes aient été tracées par ce pieux membre d'un corps si respectable et si éclairé ?... Pourrait-il croire vraiment, ce digne religieux, qu'il y aurait moins de foi, moins de piété chez nous quand sa musique aurait moins de vogue?... Il se tromperait étrangement, s'il pensait ainsi. Une musique aussi légère, aussi sautillante que la sienne ne peut au contraire que distraire, refroidir, étouffer peu à peu la piété, et éloigner même de nos temples les véritables appréciateurs de la musique sacrée.

Je connais assez la musique de ce bon père pour pouvoir en parler ainsi, puisque je l'ai entendue bien souvent, et quelquefois, je le confesse, chantée moi-même, quand ces dignes religieux étaient chargés de la direction de notre petit séminaire. Au sortir d'une solennité pieuse, dans laquelle on avait entendu les compositions du P. Lambillotte, plus d'une fois mes amis et moi nous nous disions avec étonnement : « Ce ne doit pas être là le véritable style de la musique religieuse. » Il nous semblait, je n'ai pas besoin de le dire, que la noble simplicité du chant grégorien eût été mille fois plus convenable que toutes ces légères ritournelles, ces chants si gais, si bruyants qu'on nous prodiguait au milieu d'une messe ou pendant le salut. C'est là aussi, je le dis à regret, c'est sous la direction du même maître que j'ai entendu de mes oreilles les airs favoris de l'Opéra-Comique adaptés à des paroles sacrées. Je ne citerai que le duo de *Montano et Stéphanie : Venez, venez, aimable Stéphanie*, etc., que l'on avait transformé en motet, et que le jeune élève Seguin, d'Avignon, chantait si bien, en présence du Saint-Sacrement! Je ne

pense pas que ces parodies misérables et ces odieuses compilations soient encore en vogue de nos jours. Mais je partage bien votre avis, mon cher ami, quand vous avancez que le genre vrai de la musique religieuse est à peu près perdu en France. Non seulement dans les petites localités, mais encore dans les cités les plus importantes, qu'entend-on de nos jours en fait de musique sacrée, sinon les phrases légères, passionnées, qu'on peut aller entendre chaque soir à l'Opéra? Toutefois, je conserve avec vous l'espoir de la voir renaître dans peu d'années, grave et belle comme elle doit être, digne autant que possible de la grandeur et de la sainteté de celui dont elle célèbre la gloire. Déjà des améliorations s'opèrent dans plusieurs diocèses, dans de nombreuses paroisses. Déjà vos idées sont goûtées et partagées par toutes les personnes qui s'occupent de cette partie si intéressante de la liturgie. L'épiscopat français sent la nécessité d'une réforme. Son concours sera puissant et efficace. Il connaît le bien, il le veut; il l'aidera de tous ses moyens. Vous aurez contribué vous-même à cette restauration désirée; alors justice sera faite à chacun.

Recevez, etc.

L'abbé CHARBONNIER,
Prêtre, organiste de la métropole d'Aix.

NOUVELLES DIVERSES.

*** La treizième session du congrès scientifique de France se tiendra, ainsi que nous l'avons annoncé, du 1er au 10 septembre, dans la ville de Reims. Au nombre des fêtes qui seront offertes aux membres du congrès, on annonce des *Concerts historiques* donnés par la Société musicale. Mgr. l'archevêque de Reims, directeur des travaux du congrès, a donné l'ordre qu'une messe en plain-chant fut préparée pour le dimanche qui doit tomber dans le cours de la session. Parmi les questions posées au programme, les suivantes intéresseront particulièrement nos lecteurs.

« Quel est l'état actuel de la population de Reims par rapport au sentiment des arts? La sculpture, la peinture et la musique y sont-elles cultivées avec succès?

» Faire l'histoire de la musique à Reims avant et après l'introduction de l'harmonie dans l'art musical; s'attacher spécialement à rechercher si l'école gallo-belge a eu quelque influence sur les productions des artistes rémois.

» Rechercher et déterminer, s'il y a lieu, le synchronisme des révolutions et des transformations de la musique avec celles des autres arts pendant la période chrétienne.

» Examiner pourquoi l'intervalle de quinte et celui de quarte, se succédant à eux-mêmes, ont été admis autrefois dans la musique, de préférence aux tierces et aux sixtes; pourquoi cela ne nous paraît-il pas tolérable aujourd'hui; pourquoi enfin, malgré cette répugnance, nous trouvons ces successions fort belles dans certains cas.

» Quelle est la réforme à introduire dans la musique religieuse en France?

» Quelles sont les causes qui ont amené la décadence du théâtre en France? Quels seraient les moyens de rendre en France le théâtre national? »

« A la lecture de ces questions, écrit le directeur des *Annales archéologiques*, on sent que la ville de Reims suit, ou plutôt dirige pour sa bonne part, le mouvement scientifique moderne. A l'exception de Paris, il n'y a peut-être pas une autre ville française en état de résoudre les questions relatives à la musique du moyen-âge, au plain-chant des XIIe et XIIIe siècles; l'influence de M. L. Fanart a dû faire poser ces questions. »

Nous invitons de nouveau nos amis à profiter de cette occasion pour provoquer de salutaires discussions, et répandre des idées saines sur les matières que nous traitons.

*** Les 21, 23 et 24 de ce mois ont eu lieu les concours à huis clos du Conservatoire de musique. Voici le résultat du concours d'orgue : Pas de premier prix. Second prix, M. Bazille; accessit, M. Wathrot, tous deux élèves de M. Benoist. On voit une fois de plus que, malgré l'immense talent du profes-

seur qui la dirige, cette partie de l'enseignement officiel demeure à peu près stérile, parce qu'elle manque d'application pratique, et qu'elle est d'ailleurs perdue au milieu d'une école destinée avant tout à fournir des sujets au théâtre.

*** L'important article de M. Fétis, publié en tête de cette livraison, ouvre une série de travaux sur la matière si intéressante des notations du moyen-âge. Cette question sera abordée avec détails dans la *Revue*, et éclairée par des *fac-simile*. Nous prions de nouveau ceux de nos lecteurs qui osent affronter la poussière des bibliothèques de nous communiquer leurs découvertes dans ce genre. Déjà des travaux se préparent sur cette question ; nous pouvons même annoncer une notice de M. Stéphen Morelot sur un curieux manuscrit du xe ou xie siècle, qui n'a encore occupé l'attention d'aucun paléographe.

*** M. l'abbé Janssen nous a adressé un travail étendu dans lequel il discute contre M. Fétis la question relative au demi-ton. Nous publierons cet article dans le prochain numéro.

*** Nous avons reçu un volume de liturgie romaine notée que vient de publier l'éditeur Hanicq, de Malines. Ce volume, intitulé : *Ordinarium missæ*, et qui est la reproduction de l'édition donnée par Plantin, à Anvers, en 1599, estimée pour sa correction, renferme les chants communs de la messe, les prières pour les morts, etc. Une seconde partie contient les prières du salut ; il est fâcheux qu'on ait cru devoir y suivre une édition italienne moderne. On sait que la réforme du chant romain, faite au xvie siècle, qui sert de base à ces éditions, a été accomplie sans tenir compte de la tradition, sans travail de restitution archéologique ; les chants y sont arbitrairement changés, modifiés et surtout abrégés. Du reste, nous n'avons que des éloges à donner à cette réimpression, tant pour le soin avec lequel elle paraît avoir été dirigée que pour sa beauté typographique.

*** M. Edmond Duval nous a adressé un exemplaire du recueil de plain-chant accompagné, qu'il vient de publier à Malines chez Hanicq, sous le titre de *l'Organiste grégorien*. Cette collection, qui est, pour la partie du chant, la reproduction exacte du volume dont nous avons parlé dans la note précédente, avait été annoncée par M. l'abbé Janssen dans ses *Vrais principes du chant grégorien*. Elle est conçue dans le même esprit que cet ouvrage, et destinée à y faire suite ; elle est aussi dédiée à S. E. le cardinal-archevêque de Malines, et revêtue de l'approbation de ce prélat. Nous l'examinerons dans l'une de nos prochaines livraisons.

*** M. Ad. de Lafage a publié en un volume in-8° son Rapport à la Société d'encouragement sur l'orgue de Saint-Denis, travail qui renferme de nombreux détails historiques sur la facture d'orgues. Nous rappelons, à cette occasion, que nous devons traiter ce sujet avec étendue dans une série d'articles dont la publication commencera bientôt.

*** Un ecclésiastique de Bordeaux nous adresse un opuscule relatif à l'*amélioration de la psalmodie*. L'examen des procédés employés dans cet ouvrage fera partie du travail que nous avons annoncé dans notre dernier numéro, et qui sera publié prochainement.

*** Nous publierons dans le prochain numéro de la *Revue* un travail dans lequel nous nous efforcerons d'apprécier le mérite et la véritable utilité de ces instruments que, sous les noms d'*Orgue expressif*, *Harmonium*, *Mélodium*, etc., on recommande à l'attention du clergé dans une foule de réclames, prospectus et articles de journaux. L'expression d'une opinion ferme et consciencieuse sur ce sujet, sur lequel nous sommes tous les jours consultés, est d'autant plus nécessaire que ces instruments trouvent des prôneurs complaisants dans les organes les plus accrédités de la presse. On va jusqu'à mettre au service d'une industrie la confiance dont on peut disposer auprès du clergé, et *l'Univers* a publié dans son numéro du 11 juillet, à l'article *Faits divers*, la ridicule réclame que nous allons transcrire.

« On a inauguré ces jours derniers la brillante chapelle de l'église de Saint-
» Gervais, et fait l'essai, devant une assemblée nombreuse, du magnifique
» ORGUE-MÉLODIUM sortant des ateliers de MM. Alexandre, et acheté tout
» exprès pour notre chapelle. Une musique douce, délicieuse et variée, por-
» tant droit à l'âme, n'a cessé de tenir les esprits sous le charme pendant
» toute la cérémonie; et le clergé de l'église de Saint-Gervais, que nous féli-
» citons bien volontiers, doit s'applaudir aujourd'hui d'avoir adopté de préfé-
» rence l'orgue-mélodium, qui avant peu aura sa place marquée dans toutes
» les églises de France. »

*** D'après une décision de M. de Salvandy, un exemplaire de l'excellent recueil des *Chants populaires de la Bretagne*, dont M. de la Villemarqué vient de faire paraître la troisième édition, a été adressé à chacun des membres de la commission des chants religieux et historiques de la France.

*** Nous recommandons aux collecteurs de chants populaires et à tous les amateurs de notre musique nationale, le recueil des *Chansons et airs populaires du Béarn*, *recueillis par Frédéric Rivarès*, Pau; Paris, chez Chaillot, éditeur de musique, rue Saint-Honoré, 336. Cette collection, consacrée à l'une des provinces les plus curieuses de France sous le rapport des mœurs et de la langue, renferme plusieurs mélodies très remarquables, toutes avec accompagnement de piano, et un choix des poésies les plus piquantes des trouvères du pays.

*** Parmi les personnes qui s'occupent en province de l'amélioration du chant ecclésiastique et de la propagation de l'enseignement musical, nous devons citer M. H. Bonnemain, de Troyes. Cet amateur zélé a commencé à introduire l'enseignement du chant dans les écoles des Frères de la doctrine chrétienne. La Société charitable de Saint-Vincent de Paul n'a pas hésité à protéger efficacement cette bonne œuvre, à la réussite de laquelle a contribué spécialement M. Pastor, organiste espagnol attaché à l'église Saint-Jean. Le clergé de cette paroisse s'est empressé de lui donner son concours, et, par ces efforts réunis, déjà plusieurs offices ont été exécutés en musique et en faux-bourdon. Nous recommandons cet exemple à tous nos amis de province, et spécialement aux Sociétés charitables qui pourraient servir si puissamment les intérêts de la musique religieuse et populaire; nous les engageons vivement à ajouter cette bonne œuvre à toutes celles qui leur ont déjà acquis tant de sympathies. — Nous avons d'autant plus de plaisir à apprendre les tentatives

de régénération qui se manifestent dans la ville de Troyes, que nous espérions peu de chose de cette localité. Un plain-chant insipide, exécuté d'une manière barbare, des serpents inhumains, des oreilles accoutumées à tout cela, voilà tout ce que nous avions remarqué dans les belles églises de Troyes. Espérons que les essais tentés dans la paroisse Saint-Jean exciteront l'émulation du clergé des autres paroisses, et amèneront progressivement la réforme des abus que nous signalons. Déjà M. le supérieur du Petit Séminaire se propose de placer un orgue d'accompagnement dans la chapelle de cet établissement. Cette mesure, coïncidant avec un enseignement régulier du chant choral, doit amener dans le clergé troyen une réaction dans le sens de nos doctrines.

*** Parmi les éléments de régénération du chant religieux, il faut mettre au premier rang le concours empressé des fidèles à certaines solennités, et les dispositions qu'ils montrent à unir leur voix à celle du chœur. C'est là ce qui nous rend si précieux les exercices de la retraite de la semaine-sainte à Notre-Dame par le R. P. de Ravignan, dans lesquels des milliers d'hommes font retentir les voûtes de la vieille basilique des vraies et pures mélodies de l'Église. Quelque chose de semblable se passe tous les dimanches soir, dans l'église Notre-Dame-des-Victoires, à l'office de l'archi-confrérie. Là, les fidèles sont nombreux, pressés dans une étroite enceinte, et le chant en commun est établi. Malheureusement, à part le chant des psaumes, on n'entend là que des mélodies triviales et toutes profanes, des litanies en style militaire, des pots-pourris exécutés sur l'orgue, en sorte que les précieux éléments que renferme cet exercice de piété pour la restauration populaire du chant ecclésiastique sont déplorablement gaspillés. Si ces lignes tombaient sous les yeux du vénérable curé qui préside à ces pieuses réunions, nous le conjurerions de prendre en considération des réclamations dictées, non par un vain engouement pour des doctrines musicales de notre choix, mais par les convictions sérieuses, fondées sur la tradition de l'Église et l'exemple des saints, qui ont présidé à la fondation de ce recueil.

*** L'anniversaire de la mort du duc d'Orléans a été célébré dans la chapelle du château de Dreux, où repose le corps de ce prince. Cette cérémonie funèbre a été marquée par l'inauguration de l'orgue sorti des ateliers de MM. Cavaillé-Coll. Le célèbre organiste Sig. Neukomm a déployé, en cette circonstance, son rare talent pour l'improvisation et la mise en œuvre des ressources d'un instrument.

*** Le célèbre violoniste belge, Joseph Artôt, est mort, le dimanche 20 juillet, à Ville-d'Avray, près Paris, dans sa trente-unième année, encore tout chargé des lauriers qu'il avait rapportés d'Espagne. La *Gazette musicale* termine ainsi une notice consacrée à sa mémoire :

« Sa mort fut sublime ; il mourut comme un saint, demandant pardon à ses amis et à ses ennemis des peines qu'il avait pu leur faire, et pardonnant toutes celles qu'on lui avait causées. Le prêtre qui l'assistait à ses derniers moments en était tellement édifié, que le lendemain, en pleine chaire, il ne put parler que de lui, comme du plus grand cœur et de la plus grande foi qu'il eût encore rencontrés, et disant que c'était un saint de plus dans le ciel. »

*** La grande nouvelle de l'Allemagne, c'est l'inauguration de la statue de

Beethoven érigée à Bonn, la ville natale de l'illustre compositeur, et la fête musicale qui doit l'accompagner. Le jour fixé pour cette cérémonie est le 11 août. Le lendemain, une messe célébrée à la cathédrale par monseigneur l'évêque de Bonn sera accompagnée de l'exécution de la messe en *ut* majeur de Beethoven. Quant au festival, qui doit avoir lieu sous la direction de M. Spohr, il commencera le 10, et durera trois jours. On cite comme devant y être entendus, la messe en *ré*, la *Symphonie avec chœurs*, des fragments de l'oratorio du *Christ aux Oliviers*, de *Fidelio*, etc. Des représentants de toutes les institutions musicales s'y sont rendus, parmi lesquels M. Habeneck, le célèbre chef d'orchestre de notre Conservatoire, l'artiste auquel la France doit de connaître les symphonies de Beethoven. Liszt y exécutera un concerto du maître, en l'honneur duquel il a composé la musique d'une cantate pour l'inauguration de la statue. Cette solennité attire une immense affluence d'étrangers, et le tourisme anglais y a déjà fait parade de son crédule fétichisme et de ses bizarres excentricités.

*** *Würtzbourg* (Bavière). — A la fin du mois d'août, une grande solennité musicale doit réunir dans cette ville un nombre immense d'étrangers. Il n'y a pas une seule famille qui n'attende des hôtes. Les administrations publiques font transformer en logements tous leurs locaux disponibles, et le commandant de la forteresse a fait mettre à la disposition des logeurs tous les matelas qui se trouvent dans les magasins militaires. Ce festival se composera d'environ 2,500 exécutants. Le *Te Deum* à l'unisson sera chanté en plein air par 1,800 voix, et pendant toute la durée de son exécution on tirera des salves d'artillerie.

*** *Bruxelles.* — A l'occasion du quatorzième anniversaire de l'avénement du roi Léopold, un *Te Deum* a été chanté, le 21 juillet, à Sainte-Gudule. Le roi et sa famille, les membres du corps diplomatique, ceux du ministère, les différents ordres de fonctionnaires assistaient à cette solennité, dont le chant grégorien a fait tous les frais. L'antique chant de l'église, exécuté par deux cents voix, cent voix d'hommes et autant d'enfants, sous l'habile direction du maître de chapelle de Sainte-Gudule, M. Henry, a fait une profonde impression sur cette vaste et brillante assemblée. Nous signalons avec plaisir cet exemple donné dans une circonstance aussi décisive, au centre d'un pays où le plain-chant est généralement remplacé, dans les offices de l'église, par une prétendue musique religieuse du plus mauvais goût.

La veille, à l'occasion de la fête du Saint-Sacrement-de-Miracle, le même artiste avait fait exécuter par un chœur de cent voix, avec accompagnement d'orgue, de violoncelles et de contre-basses, une messe empruntée à Rinck et à Mozart. Un *Tantum ergo* à six voix, de la composition de M. Henry, et dont la presse locale parle avec éloge, a été exécuté au salut.

Paris. — Imprimerie de Bourgogne et Martinet, 30, rue Jacob

DU DEMI-TON

DANS LE PLAIN-CHANT.

LETTRE A M. LE DIRECTEUR DE LA REVUE (1).

MONSIEUR,

Parmi les nouvelles diverses que vous donnez dans la livraison du mois d'avril dernier, vous annoncez mon ouvrage intitulé : *Les vrais principes du chant grégorien*. Tout en vous bornant à cette simple annonce, vous exprimez le regret qu'un esprit de système m'ait dicté, au sujet du demi-ton accidentel, des conclusions qui ne vous paraissent conformes ni aux besoins de la tonalité moderne ni à l'histoire. Vous manifestez le désir, Monsieur, que les conclusions contraires émises par M. Fétis dans la dissertation que vous avez publiée, soient débattues entre les hommes qui s'intéressent à ces sortes de questions. C'est à cet appel que je vais tâcher de répondre. Mettons de côté, Monsieur, l'esprit de système que j'appelle, moi, une conviction profonde, basée sur les vrais principes (2). Quant aux questions de tonalité, je sens le besoin de conserver au chant grégorien celle qui lui appartient légitimement, et je ne suis aucunement d'avis qu'il

(1) Nous accueillons avec plaisir la lettre que M. l'abbé Janssen nous fait l'honneur de nous adresser. Bien que l'opinion de l'auteur ne nous paraisse pas destinée à triompher, nous pensons qu'à part même le devoir de l'impartialité auquel nous rendons hommage en insérant cette réclamation, il y aura profit pour nos lecteurs à considérer sous ses diverses faces la difficile question qui divise MM. Janssen et Fétis. Nous n'interviendrons pas dans cette polémique, afin de réserver intacts à ce dernier les droits de la réponse, et nous ajournerons pour la même raison le compte-rendu de l'ouvrage de M. Janssen, que prépare un de nos collaborateurs. (*Note du Directeur.*)

(2) L'esprit de système, qui est une disposition très commune aujourd'hui,

faille dénaturer ou modifier les mélodies des SS. Pères d'après les transformations tonales des temps postérieurs.

Je crois pouvoir vous démontrer, Monsieur, que mes conclusions au sujet du demi-ton accidentel, quoique contraires à celles du savant directeur du Conservatoire royal de Bruxelles, sont parfaitement conformes aux principes séculaires du chant grégorien et à l'histoire, c'est-à-dire aux préceptes et à la pratique que les anciens maîtres du plain-chant nous ont légués.

Le grand point de la discussion peut être réduit, ce me semble, aux trois questions suivantes :

1° Quand faut-il employer le demi-ton baissant ou le bémol dans les mélodies du plain-chant?

2° Peut-on faire usage du demi-ton haussant ou dièse dans les mélodies du plain-chant, lorsque ce demi-ton a pour objet d'éviter la relation de triton ou de quinte mineure, abstraction faite de toute harmonie?

3° Doit-on employer ce demi-ton haussant dans les conclusions finales du plain-chant accompagné ou non accompagné?

Quant à la première question, je l'ai résolue, dans ma méthode, de la manière suivante : *Il faut bémoliser le* si *toutes les fois que cette note fait sentir une dissonance contre* fa. Je n'ai pas insisté sur les termes de *rapport* ou de *relation directe* ou *indirecte*, parce que je les croyais trop obscurs pour guider d'une manière certaine le chantre dans la pratique.

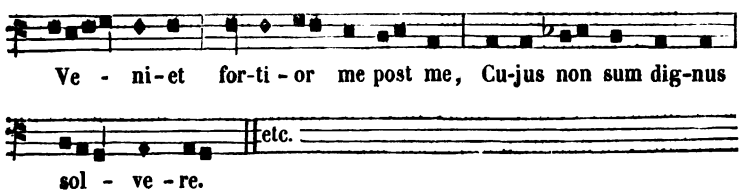
M. Fétis, dans sa dissertation, enseigne que le *si* doit devenir bémol lorsque cette note est en relation directe ou indirecte avec *fa*.

Suivant moi, cette manière d'énoncer sa théorie conduit le savant auteur à des applications erronées dans quelques uns des exemples qu'il cite à l'appui de sa thèse, comme on le verra plus tard.

En effet, il semble que M. Fétis s'attache trop exclusive-

est le lit de Procuste sur lequel on torture les faits pour les accommoder à ses propres idées, au lieu de baser ses idées sur les faits. Nous croyons que le savant auteur s'est laissé glisser parfois sur cette pente. On en trouvera la preuve à la page 68 et suiv. de sa Méthode; on y verra la prose *Lauda Sion* complétement défigurée par des changements apportés aux cadences de chacune des strophes, et cela pour la rendre conforme aux *vrais principes du chant grégorien.* (*Note du Directeur.*)

ment aux paroles de Guido, tandis qu'il perd de vue l'origine et la cause de l'introduction du bémol accidentel dans le plain-chant. Cela devient évident, quand on compare les paroles de Guido avec les doctrines d'autres auteurs anciens, et avec les nombreux exemples qu'on trouve dans les meilleures éditions de Rome et de Vènise, éditions qui, d'après le témoignage de l'illustre abbé Baini, sont conformes aux anciens manuscrits (1). Aussi le passage que cite M. Fétis du Traité de musique attribué à saint Bernard explique-t-il clairement le sens qu'on doit attribuer et que les anciens ont constamment attribué à la sentence de Guido; et les conclusions qu'on peut déduire de ce passage sont loin d'être conformes à celles de M. Fétis. Il y est dit que le bémol a été inventé pour tempérer le triton, et que, *là où cet intervalle donne de la dureté au chant*, le ♮ doit être remplacé furtivement par le bémol; mais que, si le chant redevient naturel, ce signe doit disparaître *tout de suite* (STATIM *debet auferri*). D'où je conclus que la nécessité d'employer le bémol ne s'étend pas si loin que paraît le conclure M. Fétis, et que cet emploi accidentel se fonde uniquement sur la consonnance des intervalles qui constituent la tonalité grégorienne. Analysons maintenant l'exemple que donne M. Fétis, et voyons où le conduisent ses théories:

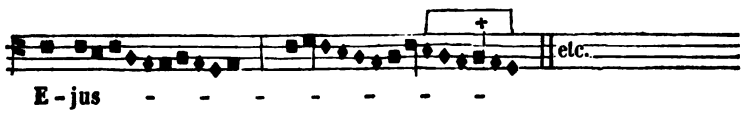


M. Fétis prétend que le bémol est nécessaire dans la neume de *Cujus non sum dignus solvere*, sur le mot *non*, où le repos sur la finale *fa* ferait sentir la relation de triton, si le ♭ n'était pas effectué à la quatrième note du ton.

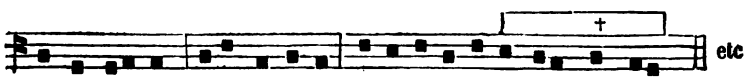
(1) Pour faire apprécier au lecteur la grande autorité de cet homme célèbre en fait de plain-chant, il nous suffira d'alléguer ses propres paroles: « In questo episodio prego il lettore di contentarsi del resultato delle mie medi- » tazioni sopra quanto v'ha di scrittori antichi sul canto ecclesiastico, e sopra » moltissimi codici di ogni età et nazione, da me consultati in tutte le biblio- » teche, ed archivii di Roma. » (Cf. Fétis, *Dict. biogr.*, art. BAINI.)

Nous prétendons au contraire que le *si* en question doit être naturel, parce que le repos suivant sur *fa* ne fait pas sentir la dissonance de triton avec le *si* qui précède, ou du moins ne la fait pas sentir assez, pour justifier l'exception dont il s'agit. En effet, on trouve ici une cadence appelée *participante* du cinquième ton (*Vrais princip.*, p. 196) sur *dignus*, autant qu'une cadence finale sur *solvere*. Ensuite la relation de *si* avec *fa*, si elle existe, est rompue par le *la* sur la première syllabe de *solvere*. Or, dans des cas semblables, on ne fait pas usage du bémol exceptionnel, comme le prouvent les exemples suivants que nous tirons, entre plusieurs autres, du *Graduel*, édition de Venise de 1579 (1).

Trait du Dimanche de la Quinquagésime.



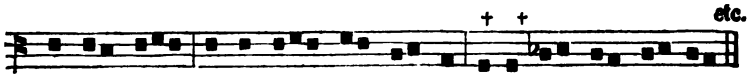
L'exemple suivant est tiré de l'Antiphonaire de la même édition, 3e antienne des premières vêpres de Noël.



On pourrait objecter ici que le bémol, quoique non marqué, est sous-entendu; mais nous ferons observer que ce signe est ordinairement exprimé dans les livres de chant de l'édition qui nous occupe, et que, dans des cas semblables à ceux que nous discutons, le bémol n'apparaît jamais.

(1) On pourra juger du mérite de cette édition par ce qu'en dit Baini dans son ouvrage. (*Mem. stor. crit. T.* II, p. 99.) « Il pregio di questi due volumi è singolarissimo, perchè il canto de medesimi fu tratto da esemplari » se non ottimi, certamente buoni e corretti; onde vi si conserva l'antico » canto senza cangiamento almeno notabile. Chi non avesse commodo di con» sultare i codici può assicurarsi, che quanto contiensi in questi due volumini, » tutto a molti di essi è conforme. » Ces deux volumes sont extrêmement précieux, parce que les chants qu'ils renferment sont tirés d'exemplaires qui certainement sont bons et corrects, s'ils ne sont pas les meilleurs: aussi y a-t-on conservé l'antique chant, du moins sans aucun changement notable. Celui qui n'a pas l'occasion de consulter les manuscrits peut être assuré que tout ce qui est contenu dans ces deux volumes est conforme à plusieurs de ces manuscrits.

Cependant la mélodie *Veniet fortior* se trouve avec *si* ♭ dans l'édition précitée. Mais le cas change totalement, attendu qu'ici nous voyons deux *fa* sur *cujus*, ce qui amène évidemment l'emploi accidentel du bémol. Voici, du reste, cette mélodie.



Ve-ni-et for-ti-or me post me cu-jus non sum dig-nus.

Nous avouons, au reste, et nous reconnaissons avec M. Fétis que la diversité des systèmes de notation concurremment en usage dans le moyen-âge a singulièrement contribué à jeter de l'obscurité sur ce sujet. Nous reconnaissons que, dans nos livres de chant actuels, il y a bien des passages fautifs qui embrouillent la matière. Mais nous ferons observer d'un autre côté qu'on trouve des données assez exactes sur l'emploi du demi-ton baissant tant dans les ouvrages théoriques des anciens que dans une foule d'exemples manuscrits, ou dans des livres qui sont conformes à ceux-ci. On doit convenir, il est vrai, que le bémol était *quelquefois* sous-entendu ; mais il est certain que ce signe paraît assez souvent, même dans les manuscrits, pour nous éclairer sur les cas de son emploi. Il n'en est pas ainsi du demi-ton haussant ; nulle part on ne rencontre un signe représentatif du dièse qui, suivant M. Fétis, aurait eu pour objet d'éviter la relation de triton. Du reste, on ne nous fera jamais croire que les anciens ne se seraient pas servis d'un signe représentatif du dièse, comme ils se servaient de celui du bémol, si vraiment ils avaient employé cette espèce de demi-ton ; on le verrait du moins paraître quelque part dans les manuscrits. Ceci nous conduit à la deuxième question.

Peut-on faire usage du demi-ton haussant, ou dièse, dans les mélodies du plain-chant, lorsque ce demi-ton a pour objet d'éviter la relation de triton, abstraction faite de toute harmonie?

Pour plus de clarté, nous ferons parler M. Fétis lui-même, quand, par une déduction peut-être plus spécieuse que vraie, il s'efforce d'établir l'emploi du demi-ton haussant. « Le fait, dit-» il, qu'il est important de constater est que les demi-tons, qui » n'étaient pas indiqués dans les livres de chant, étaient consi-» dérés comme sous-entendus dès les anciens temps, et que les

» musiciens les plus instruits ont établi cette vérité de la manière » la plus certaine. »

Nous ferons remarquer d'abord que les autorités citées par M. Fétis pour prouver cet usage sont toutes postérieures au XIIIe siècle. Or, c'est à partir du milieu de ce siècle que, d'après M. Fétis lui-même, le plain-chant a reçu de rudes atteintes et qu'il est allé en déclinant. Ensuite l'autorité du P. Jumillac ne prouve rien contre les théories et les préceptes raisonnablement établis par des auteurs beaucoup plus anciens et par conséquent plus rapprochés des sources pures du chant de saint Grégoire. Nous ne contestons pas que, dans le système des hexacordes, *système monstrueux* (Fétis, *Rés. phil.*, p. CLXXI), les signes de ♯ et de ♭ étaient quelquefois sous-entendus, même sous d'autres lettres que sous leur lettre naturelle *b;* mais nous ne voyons pas comment on peut en déduire le demi-ton haussant. En effet, Marchetto de Padoue nous apprend qu'à cause d'un demi-ton (♭ ou ♮), tombant sur une note qui ne peut pas être affectée d'un de ces signes, il devient quelquefois nécessaire de transposer toute une mélodie, afin que cette autre lettre, devenue *n* par la transposition, puisse être affectée d'un ♭ ou d'un ♯; mais nulle part ni Marchetto, ni de plus anciens, tels que Guido (XIe siècle), Odon de Cluny (Xe siècle), ou saint Bernard ne parlent d'un signe représentatif ou sous-entendu du demi-ton haussant comme devant être employé dans les mélodies du plain-chant.

Quant au demi-ton *coloré*, que des auteurs plus récents appellent *musica ficta* ou *falsa musica*, ici encore M. Fétis nous paraît trop large dans ses conclusions. Marchetto, il est vrai, fait mention de cette espèce d'altération; mais loin de l'admettre dans le plain-chant, il l'en exclut formellement. Voici ses propres paroles, *elles sont trop importantes pour n'être pas rapportées :* « Signa autem quibus notis innuitur permutationem facere » sunt tria scilicet: ♮ quadrum, ♭ rotundum, et aliud signum » quod a vulgo *falsa musica* vocatur. De quibus videre oportet. » Prima namque duo signa sunt vel esse possunt in quolibet » *cantu plano* ac etiam in mensurato. Tertium vero signum *solum* » *ponitur in cantu mensurato*, vel in plano qui aut coloratè can- » tatur, aut in mensuram transit, puta in tenoribus motettorum » seu aliorum cantuum mensuratorum. »

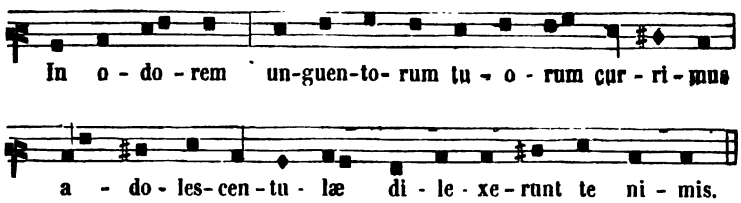
Ce ton coloré est donc quelque chose d'irrégulier que l'on ré-

servait pour les mélodies qui cessaient d'être plains-chants purs et absolus. C'est de cette musique feinte que parle aussi J. de Muris (*Summ. mus.* c. 21), quand il dit : « Musica irregularis, et » talis jure musica falsa vocatur, et multum vitetur. »

Après cela nous ne contestons pas que des auteurs plus récents, tels que le P. Bonaventure (1494) et autres que cite M. Fétis, n'aient représenté le dièse au moyen d'un bécarre ; mais tout en avouant notre insuffisance à découvrir avec M. Fétis le rapport qu'il y a entre l'exemple de cet auteur et le passage du P. Jumillac, voici notre réponse :

Nous supposons la justesse de la citation de l'exemple du P. Bonaventure, car nous ne sommes pas à même de le vérifier. Mais il nous sera permis de faire observer que l'autorité d'un auteur de la fin du xve siècle n'est pas de nature à ébranler les préceptes et les pratiques des temps anciens, d'autant plus que ces innovations ne tendent à rien moins qu'à saper les bases de la tonalité spéciale du plain-chant. Nous comprenons du reste que le P. Bonaventure et tant d'autres auteurs modernes se soient laissés entraîner par la séduction des échelles tonales de la musique moderne, qui, probablement, se faisait déjà sentir. Mais la question n'est pas là ; il suffit d'avoir constaté que les anciens, ou bien n'ont pas connu le ♮ ni tout autre signe représentant le dièse, ou que ceux qui, les premiers, en font mention, l'excluent formellement du plain-chant.

Voilà pour la théorie ; passons aux exemples. Nous reproduisons d'abord celui que donne M. Fétis pour montrer comment il faut éviter la relation de triton au moyen du dièse.



On voit ici le *fa* ♯ sur la syllabe *ri* dans *currimus*. Pourquoi? pour éviter, suivant M. Fétis, la relation de triton. Remarquons 1° que le *si* qui précède n'exerce pas une influence assez marquée sur le *fa* suivant, ce *fa* n'étant qu'une note de passage ou de rem-

plissage (1) ; 2° qu'en affectant le *fa* d'un dièse, et cela sans nécessité, on détruit en même temps la constitution tonale de la quinte propre au ton, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, où il faut avoir le demi-ton du premier au deuxième degré. (Voir nos *Vrais principes*.)

Quant aux deux dièses subséquents, nous ne voyons aucun motif pour les admettre. La sentence même de Guido, qu'on ne peut pas réunir dans une même neume le ♭ et le ♮ (2), ne s'applique point à ce cas. En effet, dans l'hypothèse même où le dièse serait à sa place sur *currimus*, n'est-il pas évident que les paroles et la phrase musicale, *adolescentulæ*, etc., constituent une neume nouvelle?

Opposons maintenant des exemples à des exemples. Les nôtres sont tirés de l'édition de Venise précitée, qui, certes, aura un peu plus d'autorité que l'exemple isolé du père Frezza.

3e Antienne des 1res Vêpres de Noël. VIIIe Ton.

Com-ple - ti sunt di - es Ma - ri - æ:

ut pa - re - ret Fi - li - um su - um pri - mo - ge - ni - tum.

Trait du Dimanche de la Quinquagésime. VIIIe Ton.

Ju - bi - la - te De - o om-nis ter - ra - -

- - - Ser-vi - te Do-mi - no. In - læ-ti -

- - - - - - ti - a.

4e Antienne, fol. XXXVIII. VIIe Ton.

Sit nomen Do - mi - ni be - ne-dic - - tum in sæ-cu - la.

(1) Ce *fa* ne se serait-il pas glissé dans la notation au lieu d'un *mi?* Inadvertance des copistes. Remarque semblable au sujet du *Te Deum*.

(2) Voy. la *Revue*, page 23, note 4.

Ces exemples prouvent, 1° que toujours on évite la relation de triton au moyen du bémol, de manière qu'il devient impossible d'affecter le *fa* d'un dièse; 2° qu'on n'a jamais entendu les sentences de Guido comme les entend M. Fétis, mais comme nous les avons expliquées plus haut; 3° que le bémol accidentel est non seulement du domaine des premier, deuxième, cinquième et sixième tons, mais qu'il peut être employé dans tous les tons lorsqu'il y a à éviter la dissonance de *fa* contre *si* (1).

Avant d'entamer la troisième question, nous avons un mot à dire sur ce que M. Fétis appelle une erreur capitale de la part de ceux qui voudraient que le plain-chant fût exécuté tel qu'il est noté dans les anciens livres. Si les attaques du savant musicien sont dirigées contre ceux qui voudraient se borner exclusivement aux gammes purement diatoniques, sans même admettre le bémol lorsqu'il a pour objet d'éviter la dissonance de triton, nous sommes les premiers à unir nos efforts à ceux de M. Fétis, et nous souscrivons volontiers à ses anathèmes.

Mais si, au contraire, il s'agit de mettre le demi-ton haussant ou le dièse sur le même rang que le bémol, nous protestons de toutes nos forces en soutenant que ce dernier demi-ton, étranger à la tonalité du chant grégorien, n'a jamais été employé légitimement, et qu'une réforme entreprise dans le but de prévenir à jamais cette usurpation est conforme aux vrais principes du plain-chant.

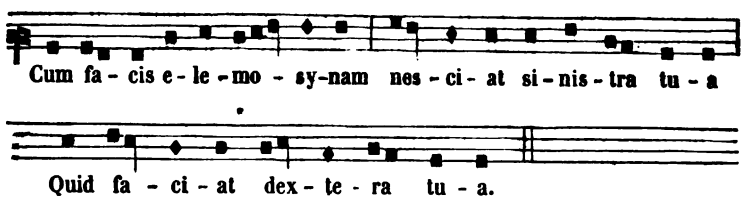
Mais voyons *si du moins on doit employer le demi-ton haussant dans les conclusions finales du plain-chant accompagné ou non accompagné.*

D'abord nous nous trouvons d'accord avec M. Fétis quand il énonce comme incontestable qu'on doit chanter la note inférieure de la finale dans les conclusions comme elle est écrite, et non en l'altérant lorsqu'il n'y a pas d'accompagnement. « Mais, » poursuit l'auteur, si l'on considère l'influence que l'harmonie » de l'orgue a dû exercer sur les formes du plain-chant, on aura » le secret des altérations des demi-tons qui se sont introduites » dans ce chant sans qu'il y eût nécessité pour éviter de fausses » relations. » Et un peu plus loin M. Fétis révèle le secret de ces altérations en disant que c'est à la cadence finale, et seule-

(1) Voir le chapitre de Tinctoris, *Revue*, p. 105.

ment à cette cadence, que l'altération de la tonalité primitive par le dièse peut être employée régulièrement. Nous ne relèverons pas ici la contradiction de cette théorie avec ce que M. Fétis enseigne dans sa méthode élémentaire de plain-chant, p. 31. Il nous suffira d'examiner les arguments que l'auteur produit en ce lieu pour établir sa thèse. Cependant, pour écarter toute équivoque, il est bon de rappeler que nous entendons seulement parler du plain-chant exécuté à l'unisson avec accompagnement d'orgue, et non du plain-chant harmonisé à plusieurs voix. En outre, tout ce que nous apprend le chapitre de Tinctoris ne prouve aucunement qu'il faille éviter la relation de triton par le dièse.

L'exemple *Cum facis eleemosynam* ne prouve rien, vu que M. Fétis part d'une supposition erronée. Mais reproduisons d'abord cet exemple :



Suivant M. Fétis, le *si* placé sur la première syllabe de *nesciat* ne doit pas avoir de bémol comme n'étant pas en rapport de triton immédiat ni médiat.

Nous croyons, au contraire, que c'est ici le cas ou jamais d'employer le bémol, 1° parce que le *fa* sur *mo* fait certainement sentir la dissonance contre *si* sur la première syllabe de *nesciat;* 2° parce que *si* est en rapport avec *ré* finale du premier ton ; or, dans ce cas, il faut que le *si* soit toujours affecté d'un bémol, comme nous l'apprend fort bien M. Fétis (pag. 102 de la *Revue*). Cependant, tout en disant qu'il ne faut pas de bémol, abstraction faite de l'harmonie, M. Fétis croit devoir l'effectuer à cause de l'accompagnement, pour ne pas avoir une fausse relation de triton dans la succession de deux accords parfaits majeurs. Oui, il le faut ; mais il le faut d'après les principes mêmes du chant, sans considérer l'harmonie accompagnante, comme nous venons de le démontrer. Toutefois nous sommes loin d'en tirer la conclusion qu'en déduit M. Fétis en assimilant toute l'antienne au ton

de *ré* mineur de la musique moderne. Non, cette antienne a seulement quelques allures de *ré* mineur, comme toutes les mélodies du premier ton, et il n'est pas vrai de dire qu'à cause de ce bémol accidentel le chant en question *perd son caractère primitif*.

Le deuxième argument de M. Fétis est fondé sur les transformations harmoniques opérées par Dufay et par Binchois vers la fin du XIVe siècle. « On reconnut la nécessité de mettre, dans les » terminaisons finales ou *cadences* des premier, deuxième, sep- » tième et huitième tons, la note placée immédiatement au-des- » sous de la finale du ton à la distance seulement d'un demi-ton » de cette finale (1), bien que dans toutes les autres circonstances » cette note conservât son intonation naturelle. On voit, en effet, » que les anciens auteurs qui viennent d'être nommés, ainsi que » ceux des XVe et XVIe siècles, ont écrit conformément à ces prin- » cipes, employant le dièse à l'avant-dernière note du chant de » ces tons, lorsque cette note était inférieure à la finale, ou dans » l'harmonie lorsqu'elle était supérieure (2). »

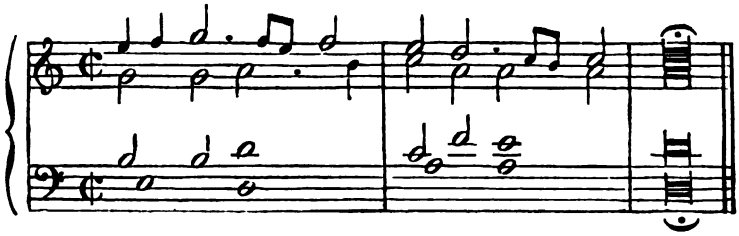
Pour répondre à ce qui précède et à ce qui suit sur le même sujet, nous ferons observer que M. Fétis raisonne toujours dans l'hypothèse d'un plain-chant harmonisé ou exécuté à plusieurs parties.

Ensuite il s'en faut que Palestrina et tous les grands auteurs des XVe et XVIe siècles aient suivi cette méthode. Voici des exemples qui prouvent que longtemps après Dufay et Binchois on se passait encore de la note sensible dans les cadences des premier, deuxième, septième et huitième tons :

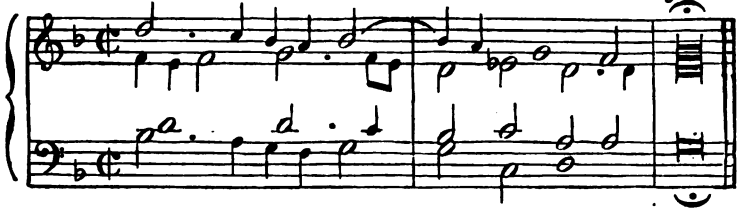
(1) Ne faudrait-il pas retrancher ici le premier et le septième ton ? M. Fétis nous apprend en effet — et nous sommes du même avis — que, dans ces tons, il ne faudrait pas de note inférieure à la finale dans les terminaisons ou cadences finales.

(2) *Revue*, p. 107.

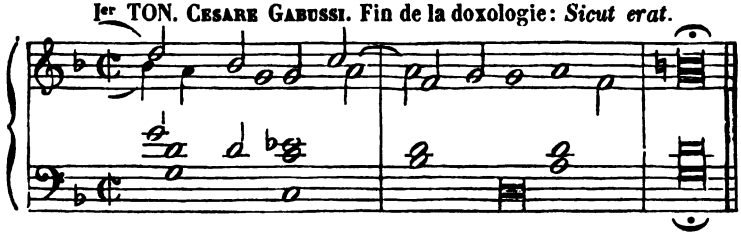
Ier TON. Constanzo Porta. Fin de l'Antienne: *Tecum principium.*



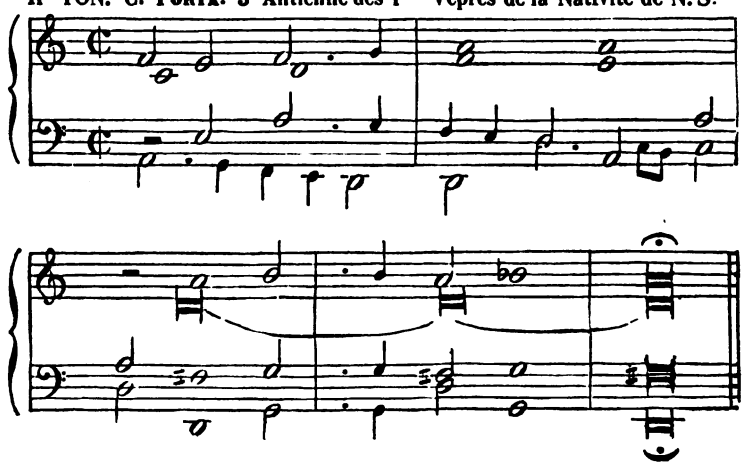
Ier TON. Palestrina. Fin de la mélodie: *Chori sanctorum Virginum*



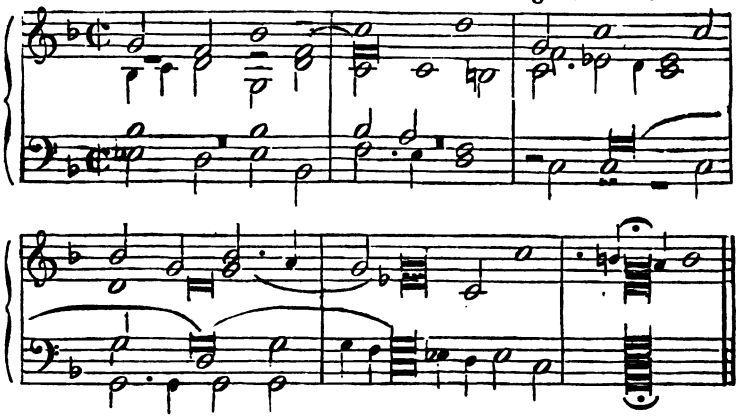
Ier TON. Cesare Gabussi. Fin de la doxologie: *Sicut erat.*



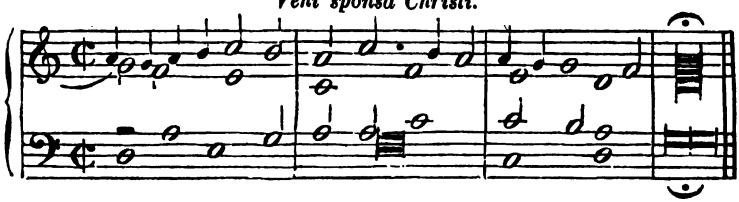
IIe TON. C. Porta. 5e Antienne des 1res Vêpres de la Nativité de N. S.



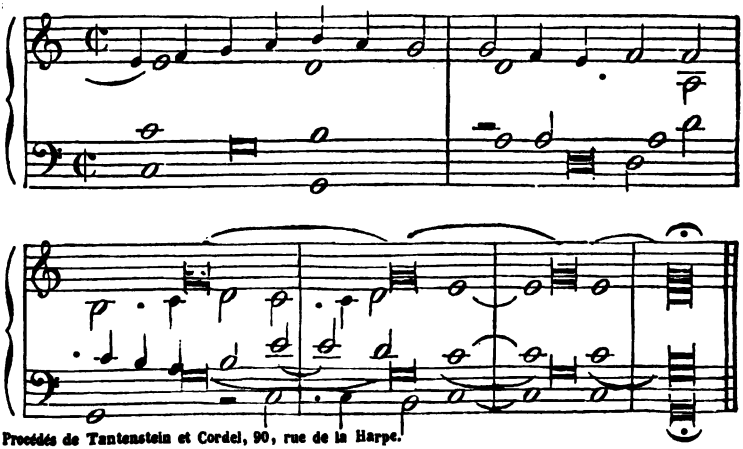
IIe TON. F. L. DA VITTORIA. Fin de la doxologie *Sicut erat.*



VIIe TON. PALESTRINA. Antienne *ad Magnificat* du commun des vierges: *Veni sponsa Christi.*



VIIIe TON. PALESTRINA. 5e Ant. des 1res Vêpres de la fête de St. Laurent.



Procédés de Tantenstein et Cordel, 90, rue de la Harpe.

Nous ne nions pas que Palestrina et d'autres n'aient quelquefois employé la note sensible dans les cas qui nous occupent. Il est à présumer, au reste, que des musiciens habitués à la douceur des échelles tonales modernes, ont quelquefois ajouté après coup cette note aux productions d'auteurs plus anciens. Mais qu'est-ce que cela prouve, sinon que les uns et les autres se sont laissés entraîner par le goût de la musique moderne, et que tous ont rendu un très mauvais service à la cause du véritable plain-chant? D'ailleurs Palestrina, quelque grand musicien qu'il fût, ne fait pas grande autorité en matière de plain-chant (Voy. Baini, loc. cit., t. II, p. 119.—*Vrais principes*, p. 84, notes). Toujours est-il qu'en introduisant des notes sensibles dans les conclusions finales des tons d'église, on détruit sous un rapport essentiel la tonalité spéciale du chant sacré en même temps qu'on bouleverse complétement le système des modes ou tons. En outre, en faisant des dièses seulement dans les cadences finales, on fait un amalgame de deux tonalités essentiellement diverses, et on ôte tout principe d'unité aux mélodies; car très souvent il y a dans le cours d'un morceau de chant des cadences qui doivent paraître aussi *dures* que les cadences finales lorsqu'on emploie celles-là sans note sensible, comme le veut M. Fétis. De bonne foi, le savant critique ne nous a-t-il pas fait voir lui-même *qu'il ne peut y avoir de note sensible réelle que dans la musique dont l'harmonie est une partie essentiellement constitutive?* (*Résumé philosophique*, p. LVII). Si donc l'harmonie n'est pas une partie essentiellement constitutive du plain-chant, si elle ne lui sert que d'accompagnement, il ne peut pas y avoir de note sensible réelle. S'il n'y en a pas de réelle, il n'y en a pas du tout.

« Dans les anciens temps, — c'est encore M. Fétis qui parle, » — l'organiste, se conformant à la tonalité du plain-chant, ac- » compagnait ce chant par une harmonie non modulante, sem- » blable à celle dont faisaient usage les compositeurs de messes » et de motets, en l'ornant seulement de fioritures. Les oreilles, » alors accoutumées à cette tonalité et à l'harmonie qui en était » la conséquence, ne trouvaient ni trop monotone une musique » qui ne modulait pas, ni trop dures *certaines cadences* dont nos » habitudes de la tonalité moderne rendent aujourd'hui la pré- » paration nécessaire (*Méth. élém.*, p. 30, n° 79). » — Eh bien!

qu'est-ce qui nous empêcherait d'habituer encore aujourd'hui nos oreilles à cette belle tonalité primitive, d'autant plus que, *quoi qu'on fasse, on ne donnera jamais un caractère véritablement religieux à la musique sans la tonalité austère et sans l'harmonie consonnante du plain-chant* (Fétis, *Rés. phil.*, p. LIII)? Qu'on y réfléchisse, il s'agit ici d'un dépôt sacré que l'antiquité chrétienne nous a légué avec une pieuse sollicitude; il s'agit d'une tonalité dont les effets contrastent heureusement et nécessairement avec les chants profanes écrits dans la tonalité moderne. Devons-nous plier nos mélodies sacrées aux caprices d'un usage récent qui ferait bien mieux de se plier lui-même à la majesté divine de chants séculaires? Que si l'on veut absolument donner quelque chose à l'harmonie moderne, pourquoi défendrait-on de se servir d'un accompagnement moins monotone que les accompagnements d'autrefois, tout en conservant au plain-chant sa belle simplicité, et en respectant sa tonalité primitive?

Une dernière remarque à faire, c'est que bien des conclusions avec la note inférieure à la finale dans les cadences sont fautives (1). On n'a qu'à les comparer avec les anciens livres et manuscrits pour se convaincre qu'on a ajouté ces avant-dernières notes après coup. Tôt ou tard, nous en avons l'espoir fondé, ces anomalies disparaîtront dans une édition nouvelle de nos livres de chant, et l'on pourra corriger les conclusions fautives suivant les données de M. Fétis, qui sont aussi les nôtres. (Voir les *Vrais principes*, p. 194.)

Au résumé, il est établi dans ce qui précède, 1° que, dès les premiers temps, l'usage de chanter le plain-chant, non tel qu'il était écrit, mais en substituant le demi-ton BAISSANT, et seulement ce demi-ton, toutes les fois qu'il fallait corriger des relations ou de triton ou de quinte mineure, a existé, et que la pensée de ramener l'exécution de ce chant à ce qui est écrit dans les anciens antiphonaires et graduels manuscrits, sans employer jamais le bémol (que d'ailleurs les anciens marquaient souvent), serait une erreur capitale; 2° que la substitution du demi-ton au

(1) V. la *Revue*, p. 29.

ton ne se fait jamais et ne s'est jamais faite que par abaissement au moyen du bémol ; 3° que la substitution de demi-tons au moyen du dièse, non seulement dans les conclusions finales des tons authentiques, mais aussi dans celles des tons plagaux, est une erreur née de la dégénération des formes primitives du chant et de la manie de plier la tonalité primitive et sévère du plain-chant aux exigences prétendues de l'harmonie moderne.

Agréez, etc.

L'abbé N.-A. Janssen.

CE QU'IL FAUT PENSER ET CE QU'IL FAUT FAIRE

DES

ORGUES EXPRESSIVES

ET DE LEURS DÉRIVÉS,

LES HARMONIUM, ORCHESTRION, MELODIUM, AÉROPHON, SERAPHINA, PHYSHARMONICA, ETC.

Il n'est bruit dans les journaux depuis deux ans que de ces instruments; deux cent mille francs peut-être ont été dépensés par leurs inventeurs pour faire annoncer sur tous les tons et de toutes les manières, dans la dernière page de chaque journal, les brillants effets, la merveilleuse puissance, l'extraordinaire variété de ces orgues de nouvelle espèce, qui occupent moins de place qu'une petite table, et qui rivalisent en majesté, au dire des annonces, avec les instruments grandioses qui décorent nos temples. Je connais d'honnêtes personnes qui, en lisant dans leur journal que l'harmonium ou orchestrion était installé à Saint-Roch, à Notre-Dame-de-Lorette, ont naïvement cru qu'on avait démoli et supprimé les grandes orgues de ces paroisses. J'en connais d'autres qui ont repoussé l'acquisition d'un orgue à tuyaux, acquisition qu'ils pouvaient faire, pour doter leur église d'un de ces jolis bijoux en palissandre, qu'on installe au lutrin au milieu des serpents.

Enfin, pour compléter la vogue de ces instruments, la justice est intervenue; il y a eu des procès auxquels on a donné tout le retentissement possible. C'est en effet un genre de réclames fort précieux aujourd'hui. De grandes manufactures ont été formées; elles construisent et expédient beaucoup de ces instruments; le clergé en achète un grand nombre : il est donc de notre devoir d'apprendre à nos lecteurs ce que nous pensons de ces or-

gues, et s'ils peuvent être utiles au progrès de la musique sacrée.

D'abord, disons quelques mots de leur histoire, que M. Anders a consignée dans une notice intéressante, insérée dans la *Gazette musicale* de 1835. Il y a près de deux siècles qu'on cherche le moyen de donner à l'orgue la faculté qui lui manque d'enfler ou de diminuer les sons à volonté, faculté qui, lorsqu'elle est dirigée par l'intelligence de l'artiste, prend le nom d'expression. Ainsi la pression de l'archet sur une corde produit une augmentation de l'intensité du son; cette augmentation ne pouvait s'obtenir sur les tuyaux à bouche ou à anche de l'orgue sans altérer leur justesse: aussi l'orgue était-il resté un instrument monotone. Pour notre compte, nous aimons assez cette monotonie, cette gravité, qui contribue à donner à cet instrument le caractère religieux qui lui convient.

Claude Perrault, le célèbre architecte, paraît s'être occupé le premier de rendre l'orgue expressif. En donnant ses soins à une édition de Vitruve qu'il enrichit de ses notes, Perrault fut longtemps arrêté sur la description obscure de l'orgue hydraulique que nous a laissée cet ancien auteur; et l'étude spéciale qu'il fit de l'orgue à cette occasion le conduisit à faire des essais qu'il raconte en ces termes (1):

« J'ai cherché la faculté pour l'orgue de *pousser des sons différents en force pour imiter les accents de la voix, et le fort et le faible que le maniement de l'archet et la variété du souffle produit dans les flûtes, violons et hautbois*: c'est, ajoute-t-il, ce que j'ai trouvé moyen de faire en ajoutant une seconde laye ou coffre à celui qui est d'ordinaire dans les orgues, et faisant qu'un même clavier passe sous les deux layes, afin que chaque marche (touche) balançant sur une tringle, comme au clavecin, puisse tirer la soupape de la laye de devant par un crochet, lorsqu'on la touche et qu'elle baisse, et que le bout de derrière qui se lève en même temps ouvre la soupape de la laye de derrière, par le moyen d'une pilote qui la fait basculer, parce que la queue par laquelle cette soupape est attachée au sommier étant coupée au chanfrein, cette queue, qui est poussée contre le sommier par la pilote, fait que l'autre bout s'en éloigne, et ouvre la lumière

(1) Vitruve, édition de 1684.

par où le vent entre dans les rainures du sommier; et il faut entendre que tout dépend de la longueur des pilotes, qui doit être telle que la touche, étant un peu baissée, ouvre seulement la soupape de la laye du devant, et n'ouvre celle de derrière que lorsque l'on enfonce davantage. Par ce moyen, lorsqu'on touche les marches légèrement, il n'y a que les tuyaux de la laye de devant qui sonnent, et lorsque l'on enfonce davantage, les tuyaux de la laye de derrière sonnent aussi, et étant joints à ceux de la laye de devant, ils doublent la force du son, ce qui fait un fort bel effet quand une main légère est habituée à bien ménager ce fort et ce faible. »

Tel est le mécanisme inventé par Perrault, et dont on ne put jamais tirer les effets qu'il attendait.

Plus tard, en 1736, un facteur français nommé Jean Moreau, qui vivait à Rotterdam, construisit un orgue expressif à Saint-Jean, à Gonda. On n'a aucun détail sur cette invention.

Schrœter, auquel on attribue l'invention du piano, chercha aussi le problème de l'orgue expressif en 1740; il prétendit avoir réussi; mais on n'a aucune trace de sa découverte.

Jean-André Henri, facteur d'orgues, construisit en 1772 un piano organisé avec un jeu de flûte, qui produisait le renflement des sons par l'augmentation de la pression des touches, mais aux dépens de la justesse des sons.

Sébastien Erard essaya, quelque temps avant la révolution, de construire un orgue expressif pour Marie-Antoinette. Grétry en parle, dans ses Mémoires, dans les termes suivants :

J'ai touché 5 ou 6 notes d'un buffet d'orgue qu'Erard avait rendu susceptible de nuances. Plus on enfonçait la touche, plus le son augmentait; il diminuait en relevant doucement le doigt : c'est la pierre philosophale en musique, qu'une pareille trouvaille.

En 1803, les frères Girard, à Paris, prirent un brevet pour *des moyens de construire des orgues dont on peut enfler ou diminuer le son à volonté.* La même année, M. Grenié, amateur de musique, ayant lu dans l'ouvrage de dom Bedos la phrase suivante: *Le chalumeau a une languette qui doit mouvoir librement et qu'on met tout entière dans la bouche pour faire parler cet instrument*, se mit à faire divers essais d'anches libres, appliquées aux tuyaux, et perfectionna son travail au point de produire un petit orgue expressif qui obtint les suffrages des membres de l'Aca-

démie. Ce fut en 1810 que M. Grenié mit au jour cet instrument.

Depuis lors M. Cosyn, ami de M. Grenié, et M. Muller, facteur très distingué, ont fait des recherches étendues sur la découverte de M. Grenié, et en ont fait des applications nombreuses avec un entier succès. Comme on le voit, le principe de ces instruments dérive des propriétés de ce qu'on a nommé l'*anche libre*, c'est-à-dire d'une languette qui vibre librement dans l'anche sans en frapper les parois, comme cela avait eu lieu jusqu'alors dans les jeux à anches de l'orgue, désignés pour cela par le nom d'*anches battantes*.

M. Erard avait suivi même principe ; mais, dans son système, la soupape s'ouvrait en plusieurs parties et produisait l'expression par l'augmentation du volume d'air, tandis que dans le système Grenié, c'est la variation de la pression de l'air par la soufflerie qui produit l'expression.

Dans l'un et l'autre système, l'anche était surmontée d'un corps sonore ou tuyau ; mais, plus tard, on s'avisa de se passer du tuyau et de faire vibrer seulement la languette dans un petit sommier. C'est d'après ce principe que fut établi l'accordéon, et plus tard les aérophons, et autres variétés de l'orgue expressif.

Ces instruments, en économisant les tubes de chaque note, occupaient moins d'espace et étaient bien moins coûteux à établir; mais ils avaient en revanche un son moins puissant, moins harmonieux que les orgues construites par MM. Cosyn et Muller, suivant le modèle de M. Grenié.

M. Debain, facteur à Paris, est, à ce qu'il paraît, le premier qui ait imaginé de placer chaque languette dans une case et d'augmenter ainsi considérablement la sonorité de l'instrument, comme aussi d'en différencier les timbres suivant la forme de la case. L'invention de M. Debain lui a été vivement disputée : cependant divers arrêts ont consacré son droit d'inventeur, que nous ne contesterons pas.

Pour rehausser l'importance de l'amélioration qu'il avait imaginée, M. Debain changea le nom de ces instruments et les appela *harmonium*. Bientôt M. Alexandre se rendit acquéreur du brevet de M. Debain, et inventa le nom de *mélodium* pour les orgues expressives qu'il construit et qui ne diffèrent pas de celles de M. Debain. Enfin, M. Fourneaux, l'un des plus anciens et des

plus honorables facteurs, employa la dénomination d'*orchestrion*, toujours pour désigner les mêmes instruments.

Les trois noms d'*harmonium, mélodium, orchestrion*, représentent la famille des instruments à anches libres sans tuyaux, et le nom d'*orgue expressif* est demeuré affecté aux instruments construits d'après le système Grenié.

Quant à M. Erard, bien que son invention ait reparu aux expositions de 1827 et 1844, elle n'a pas été cependant exploitée par ce célèbre facteur de pianos, qui s'est borné à revendiquer pour son oncle Sébastien Erard le droit de priorité dans cette invention.

La multiplicité des annonces, la diversité des noms employés pour désigner ces orgues expressives, ont jeté quelques doutes dans l'esprit des amateurs sur la préférence à accorder à l'un ou l'autre instrument.

La vérité est que les trois facteurs qui sont en possession de la confiance publique la méritent à titre égal, et nous ne saurions donner à l'un d'eux la supériorité sur ses rivaux. M. Debain a fait plusieurs tentatives pour ajouter à l'*harmonium* un clavier de pédales séparées. Cette innovation, si elle pouvait réussir, aurait une utile influence sur l'étude de l'orgue en général. M. Fourneaux a construit des instruments à deux claviers qui ont aussi l'avantage de préparer les élèves à toucher l'orgue. M. Alexandre s'est borné à imiter servilement M. Debain, mais il a quelquefois, à notre avis, obtenu une meilleure qualité de son.

Le prix de ces instruments varie suivant le nombre des jeux, la beauté du meuble; mais en général on peut avoir un excellent harmonium, orchestrion, ou mélodium pour 700 à 800 fr.

Maintenant que nous avons fait avec équité la part de chaque facteur et que nous avons rendu justice à leur talent, nous dirons avec la même impartialité ce que nous pensons de la valeur intrinsèque de ces instruments, de leur emploi et de leur influence dans la musique sacrée.

D'abord nous repoussons absolument l'orgue expressif pour l'accompagnement des voix, et surtout des voix d'homme. Le timbre mordant, le son perçant des jeux à anches libres ne pourra jamais s'unir convenablement avec la voix; employer, comme on l'a fait, ces instruments pour accompagner les chœurs dans les églises, c'est manquer de goût ou d'expérience. Le son des

tuyaux à bouches, flûtes, bourdons, etc., est le seul qui convienne pour l'accompagnement des voix. Cependant la modicité du prix de l'orgue expressif est dans beaucoup de cas une excuse plausible; mais il ne faut pas du moins que cet instrument sorte des confréries, catéchismes, ou réunions de voix féminines, où il peut accompagner les cantiques; le placer au lutrin pour soutenir le chant du chœur et des fidèles, c'est en faire une application grotesque et tout-à-fait condamnable. C'est pour cela que nous devons blâmer très énergiquement l'exagération des diverses annonces où il est dit que les harmonium, orchestrion et autres, sont des instruments d'une grande puissance et qui produisent l'effet d'un orgue de 16 pieds.

Nous reconnaissons la convenance de ces instruments surtout dans les salons et sous les doigts des élèves, qu'ils peuvent préparer à toucher plus tard de grandes orgues. Jusqu'à ce jour, on passait du piano à l'orgue sans études préliminaires, on transportait sur le majestueux instrument toutes les légèretés du piano, et on ignorait entièrement le style lié qui appartient spécialement à l'orgue, à cause de la prolongation naturelle des sons. L'usage de l'orgue expressif, lorsqu'il existera de bonne musique pour cet instrument, habituera nécessairement les pianistes à l'emploi de ce style lié qui est complétement négligé de nos jours. Nous ne croyons pas que l'orgue expressif dans son état actuel soit appelé à jouer un rôle important dans la musique de notre temps; plusieurs imperfections qu'on y remarque encore arrêtent son essor. Par exemple, l'inconvénient inévitable pour l'exécutant de souffler lui-même, le manque de prestesse dans les sons, et plus que cela le timbre uniforme et pénétrant des jeux, empêcheront cet instrument de se propager autant que le piano. Mais si on remédiait à plusieurs des inconvénients signalés, si quelques grands maîtres écrivaient de bonne musique pour cet objet spécial, nous pensons que l'orgue expressif perfectionné ne tarderait pas à détrôner le piano, ou du moins à partager avec lui et pour quelque temps le sceptre de la musique mondaine.

Mais dans aucun cas l'orgue expressif ne pourra contribuer au progrès de la musique sacrée; c'est un instrument de salon, de concert, qui n'a ni la gravité ni la majesté nécessaire à l'Église.

On a vu à l'exposition de 1844 un essai d'instrument de ce genre inventé par M. Martin. Le son était produit par une languette libre comme à l'ordinaire, mais au moyen de la percussion. Un marteau frappait la languette, et la vibration était continuée par l'air. On obtenait par là une plus grande prestesse dans les sons et des variétés dans leur timbre. Il est probable que bientôt on verra apparaître les résultats de cette découverte, et nous ne doutons pas qu'elle ne constitue une amélioration très notable dans la fabrication de ces orgues; mais en même temps elle les appropriera encore davantage à la musique des salons, en leur donnant les qualités qui leur manquent actuellement pour y briller.

En résumé, les membres du clergé doivent accueillir avec réserve les exagérations qui sont débitées au sujet des *harmonium, orchestrion*, etc. Ce sont des instruments agréables, utiles pour préparer à toucher l'orgue, mais qui ne peuvent concourir en aucune façon à la restauration ou au progrès du chant et de la musique d'église.

F. Danjou.

QUELQUES OBSERVATIONS

SUR

LA PSALMODIE.

Des différentes parties de l'office divin, il n'en est point de plus respectable par son origine, de plus importante par la fréquence de son emploi, de plus précieuse par sa popularité, que le chant des psaumes. Bien que l'histoire des premiers temps du chant ecclésiastique soit entourée d'obscurités impénétrables, on peut avec quelque confiance rapporter à la psalmodie les passages dans lesquels les SS. PP. nous parlent des chants de l'Eglise primitive comme d'emprunts faits aux institutions de l'ancienne Loi. Philon, dans un passage célèbre et souvent cité de son livre sur *la vie contemplative*, nous décrit une assemblée de solitaires pratiquant la psalmodie dans les formes mêmes que l'Église catholique a conservées. « Tous se lèvent; deux chœurs se forment, l'un d'hommes, l'autre de femmes, chacun d'eux ayant à sa tête un chef éminent par sa dignité et son habileté dans le chant. Ensuite ils chantent des hymnes composées en l'honneur de Dieu, de mètres et de modulations variés, tantôt chantant d'une seule voix, tantôt se répondant tour à tour. Après que chaque chœur s'est rempli de ces délices, comme enivrés d'amour, ils ne forment plus par leur mélange qu'un seul chœur, à l'imitation de celui qui fut institué jadis sur le bord de la mer Rouge, après le miracle de la délivrance. » Les critiques ne sont pas d'accord sur la religion que professaient ces solitaires, appelés Esséniens ou Thérapeutes; les uns en font des juifs les autres des chrétiens. Quoi qu'il en soit, on retrouve dans ce tableau de leurs assemblées toutes les formes de la psalmodie ecclésiastique : les chœurs alternatifs, les sur-chantres préposés à

leur direction, leur réunion à la fin du psaume, qui forme ce que l'on a appelé depuis l'*antienne*. C'est ainsi que, chez les Grecs, l'*épode*, formée par la réunion du chœur tout entier, était le complément obligé des évolutions de la *strophe* et de l'*antistrophe*. L'Église catholique, héritière des traditions de la société antique comme des promesses de l'ancienne Loi, a conservé avec soin ces formes essentielles de l'art chez les peuples qui ont précédé sa venue. Au sein de ses basiliques, deux chœurs se succèdent dans le chant des louanges de Dieu, comme l'humanité dans les travaux de cette vie; l'un fonctionne tandis que l'autre se repose, et l'orgue les accompagne tous les deux sans s'interrompre, parce qu'il est le symbole de la nature matérielle qui accomplit toujours son service sans se reposer jamais (1).

Le trait qui termine le tableau tracé par Philon nous montre que ces formes étaient traditionnelles dans la synagogue. D'autres observations complètent la vraisemblance de l'hypothèse qui ferait remonter au culte mosaïque, sinon les mélodies actuelles des psaumes, du moins le système général d'après lequel ce chant est constitué. Les philologues ont renoncé à trouver dans la poésie hébraïque les lois métriques qui présidaient à cet art chez les autres peuples de l'antiquité. L'alternative des longues et des brèves, le nombre des pieds et des syllabes, sont remplacés dans les cantiques des prophètes par ce qu'on appelle aujourd'hui le *parallélisme*, c'est-à-dire par cette coupe symétrique du verset formant antithèse ou répétition, par ce balancement et ce retour de la phrase poétique qui sont à l'intelligence ce que la rime est à l'oreille (2). Il semble qu'un pareil système ne pouvait comporter une mélodie parfaitement déterminée dans toutes ses parties, mais bien plutôt une sorte de récit s'adaptant sans effort à la phrase quelle qu'en fût la longueur, et marquant par des inflexions caractéristiques ses principaux points de division. Tel est le procédé de la psalmodie. Un son principal appelé *dominante* ou *teneur*, sur lequel s'établit la récitation du texte, suspendu dans son prolongement, au milieu et à la fin du verset,

(1) Ces lignes sont un souvenir affaibli de l'exposition brillante de cet admirable symbolisme, faite par M. Ozanam dans une de ses leçons de cette année à la Sorbonne.

(2) Voy., sur ce sujet, les auteurs qui ont traité de la poésie hébraïque : Lowth, *De sacra poesi hebr.;* La Harpe, *Discours prélim. sur les psaumes.*

par une courte modulation, voilà tous les éléments qui la composent. Cette grande simplicité est le signe d'une époque où la musique se distinguait à peine de la déclamation, avec laquelle elle a une identité d'origine.

Ces considérations générales, qui n'ont d'ailleurs rien de nouveau, nous ont paru utiles à rappeler pour réveiller en faveur de la psalmodie l'intérêt que la pratique de tous les jours tend à affaiblir plutôt qu'à fortifier. Maintenant nous devons aborder un ordre d'idées plus pratiques, entrer dans les détails de l'exécution, répondre à quelques observations que l'on nous a faites, et discuter certaines tentatives d'amélioration. Cette partie de notre travail pourra servir de complément aux articles publiés dans la *Revue* sur l'état actuel et les moyens d'amélioration du chant ecclésiastique.

Si le système sur lequel est fondée la psalmodie est des plus simples, il n'en est pas tout-à-fait de même de la pratique de ce chant. Si les formules du chant des psaumes sont faciles à apprendre et à retenir, leur application aux nombreux textes du psautier avec toutes les modifications qui naissent de la variation du nombre des syllabes, de la différence de leur accentuation, de la survenance des brèves, etc., n'est pas dénuée de difficultés. Aussi cette partie de l'enseignement cantoral a-t-elle particulièrement préoccupé tous les auteurs de traités de plain-chant. Ils sont généralement d'accord sur les règles transmises par la tradition; leurs dissentiments ne portent que sur des points secondaires. Nous citerons particulièrement D. Benoît de Jumillac, Poisson, Lebeuf et Lafeillée; le travail de ce dernier est rédigé avec clarté, et généralement répandu. Mais dans la plupart de ces travaux, on sent le défaut d'une base rationnelle qui explique et justifie les enseignements de la pratique. Faute de cette base, les règles, les exceptions qu'elles subissent dans certains cas, les particularités relatives à certaines formules, tout cela n'apparaît plus que comme un ensemble de prescriptions arbitraires. Cette base, il faut la chercher dans les éléments grammaticaux du texte, dans les règles d'*accent* de la langue latine. Rappelons brièvement quelle est la nature de cet élément dans la prononciation des langues, et quelles sont ses règles.

L'accent n'est autre chose que l'insistance de la voix sur cer-

taines syllabes : c'est le rhythme de la parole, et, par conséquent, un de ses éléments essentiels. Sans lui, le langage humain ne serait qu'un son privé de vie, un bruit monotone comme ceux de la nature physique. Il détermine en même temps les inflexions de la voix, d'où il a été appelé *tonique*, et la durée des syllabes. C'est en vertu de cette dernière propriété qu'il est devenu, dans le plain-chant grégorien, un élément rhythmique, et qu'il s'est substitué, sous ce rapport, à la prosodie, constituée dans les langues anciennes suivant des lois complétement indépendantes de l'accent. Ces lois qui présidaient, chez les anciens, à la formation du rhythme musical, ne pouvaient s'adapter à un chant appliqué à des textes en prose ; c'est pourquoi l'accent, qui est l'élément naturel de la prononciation de la prose, dut jouer un rôle important dans le chant ecclésiastique. Aussi est-ce toujours d'après l'*accent*, et jamais d'après la *quantité* (excepté dans les chants métriques), que l'on détermine les longues et les brèves du plain-chant.

Ne nous étonnons donc pas que l'auteur du plus savant des traités de plain-chant écrits dans notre langue, D. Benoît de Jumillac, ait consacré plusieurs pages à l'exposition des règles toutes grammaticales de l'accent. Sans la connaissance de ces règles, on ne comprendra jamais bien la nature du plain-chant, et, comme nous aurons occasion de le remarquer, on n'entrera jamais dans le véritable esprit de son exécution.

Mais c'est surtout dans la psalmodie que l'oubli de ces principes se fait gravement sentir. On se plaint avec raison du désordre qui règne dans cette partie de l'office divin. Plusieurs personnes ont cherché à y remédier. Ce besoin a fait naître quelques tentatives que l'on a bien voulu nous soumettre, et sur lesquelles nous allons dire notre avis (1).

Ces tentatives consistent dans l'emploi de signes particuliers pour déterminer : 1° la valeur des syllabes longues ou brèves ; 2° la place que doivent occuper les inflexions de la *médiation* et de la *terminaison*.

Les signes qui se rapportent au premier objet nous paraissent

(1) *Amélioration dans la psalmodie*, par un prêtre du diocèse de Bordeaux. — *Méthode abrégée de plain-chant*, par M. de Gramont. — Il y a des observations utiles dans ces deux ouvrages, surtout dans le premier, qui renferme un exposé exact et complet des règles de la psalmodie.

inutiles, et leur multiplication serait, à notre sens, une source d'embarras. D'ailleurs, la difficulté qu'ils ont pour but de prévenir, l'est déjà depuis longtemps dans les livres de chœur. Les *accents aigus* placés sur certaines syllabes du texte n'ont pas d'autre but. Rappelons en peu de mots l'usage et la valeur de ces signes, introduits dès la plus haute antiquité par les grammairiens.

L'accent aigu se place, dans les mots latins, sur la pénultième syllabe; si, dans les mots de plus de deux syllabes, la pénultième est brève, il remonte à l'antépénultième. *En aucun cas, il ne peut remonter au-delà; jamais*, non plus, *deux accents ne peuvent se trouver dans le même mot*, quelles que soient sa longueur et sa composition.

Les monosyllabes portent accent, au moins lorsqu'ils font partie intégrante du discours et qu'ils terminent un membre de phrase. Telle est l'origine des médiations rompues que l'on doit faire lorsque cette partie du verset est terminée par un monosyllabe. La même chose a lieu pour les mots hébreux et indéclinables, parce que les règles de la grammaire leur attribuent l'accent sur la syllabe finale.

Dans les livres de chœur, on ne marque pas l'accent sur toutes les syllabes qui le demandent; on se contente de l'indiquer dans les mots qui ont l'accent sur l'antépénultième, parce qu'ils font exception à la règle générale.

Nous renvoyons, pour plus de détails, aux traités spéciaux, et nous nous hâtons de rechercher quel doit être l'effet de ces signes dans l'exécution de la psalmodie.

Les auteurs qui ont examiné avec le plus de soin cette question nous apprennent que les syllabes accentuées sont *seules* considérées comme longues; toutes les autres sont brèves (1). Il ne faut donc pas s'en rapporter, comme on paraît le faire, à la pratique ordinaire du chant, d'après laquelle l'accent servirait uniquement à augmenter la durée de l'antépénultième, et à rendre brève la syllabe suivante, toutes les autres syllabes, y compris les pénultièmes accentuées, étant comptées comme longues. Cette règle peut avoir cours dans le plain-chant proprement dit, dans lequel, à cause de la multiplicité des notes sur une même

(1) Voy. Jumillac.

syllabe, on est obligé d'observer une certaine égalité de prononciation. Mais elle est tout-à-fait contraire à la nature de la psalmodie; au moins n'y peut-elle recevoir d'application que dans les inflexions mélodiques de la médiation et de la terminaison, et jamais dans la *teneur*.

On oublie ces principes lorsqu'on cherche à donner une mesure exacte et uniforme à la psalmodie, supposant des temps entre lesquels on répartit la valeur des différentes syllabes. On veut par là donner plus d'ensemble à l'exécution, mais on sacrifie à ce but le caractère spécial et l'esprit de la psalmodie.

Cet ensemble, il le faut chercher dans l'exacte prononciation de la langue latine selon les règles de l'accent. Tous les exécutants étant bien instruits de ces règles et munis de livres correctement accentués, que l'on convienne de donner à chaque syllabe accentuée une valeur double des autres, exécutant celles-ci avec une légèreté exempte de précipitation; que l'on évite de donner à la psalmodie ce caractère lourd, embarrassé, cet air de contrainte qui serait la conséquence inévitable d'un procédé en quelque sorte mécanique. Avec de semblables moyens, on a déjà fait perdre au plain-chant l'accent, et par conséquent la vie, en le faisant exécuter à notes égales, sans avoir égard à la ponctuation du texte et à sa force rhythmique. Tel est le plain-chant dans les églises de Paris. Ailleurs on a exagéré encore cette tendance, et nous pourrions citer une cathédrale où l'on emploie à cette fin un métronome! La perfection du système consisterait à remplacer les chantres par des machines, par des automates. Nous confions ce projet au génie de nos modernes Vaucansons.

Quant à l'autre partie des réformes proposées, la détermination au moyen de signes convenus des syllabes sur lesquelles porte le chant de la médiation et de la terminaison lorsqu'il quitte la *teneur*, on doit reconnaître qu'elle aurait pour effet de prévenir des difficultés que l'on n'a pas toujours le temps de discerner et de prévoir dans l'exécution improvisée de la psalmodie. Mais ici encore il faut prendre garde que la multiplicité des signes ne nuise à la clarté. Ainsi il faut remarquer que 1° ces difficultés n'existent que dans un petit nombre de formules composées de quatre syllabes, et dans lesquelles le chant s'élève en quittant la dominante. Telles sont les médiation et terminaisons du septième mode. La règle défend de faire cette élévation sur la dernière

syllabe d'un mot, parce que cette syllabe est essentiellement exclusive de l'accent; il faut donc, en ce cas, anticiper, et remonter jusqu'à une syllabe accentuée. Ici se révèle, pour le dire en passant, la force tonale de l'accent, et son influence sur les inflexions de la voix. Ainsi s'explique une prescription qui autrement ne semblerait que l'effet du caprice. Quant à la difficulté qui en résulte, elle pourrait être prévenue par l'emploi d'un signe particulier, tel que ceux dont on se sert aujourd'hui dans les missels pour indiquer les flexes de l'épître et de l'évangile, signes dont l'usage remonte au XVIIe siècle, comme on le voit dans la *Dissertation sur le chant grégorien*, de Nivers (Paris, 1683). 2° Pour toutes les autres formules, s'il pouvait rester encore quelque difficulté, on la préviendrait en exprimant l'accent aigu sur toute syllabe pénultième ou antépénultième qui devrait porter l'avant-dernière note de la médiation et de la terminaison. Par là on permettrait de distinguer avec plus de sûreté les syllabes qui doivent entrer dans la composition de la formule. — Nous soumettons ces différentes propositions aux personnes qui se sont occupées de cette matière dans la théorie et dans l'application.

La cause de la mauvaise exécution de la psalmodie, et même de tout le plain-chant, c'est l'oubli des règles de l'accent. Le premier soin de ceux qui veulent s'appliquer à restaurer cette partie de notre culte sera donc de répandre la connaissance de ces règles, et d'en surveiller l'application. Cette observation s'adresse spécialement à MM. les directeurs de séminaires. Outre que l'intelligence du plain-chant et son exécution y gagneront, la prononciation barbare du latin, qui règne dans toutes les écoles, cessera d'y être en usage. Cette réforme aura une influence décisive, non seulement sur la psalmodie, mais encore sur l'exécution du plain-chant, à laquelle seule elle peut donner la vigueur, l'expression, la vie qui lui manquent. Les populations méridionales ont, sous ce rapport, un avantage marqué, habituées qu'elles sont à une prononciation fortement accentuée. Rien ne s'oppose à ce que leur exemple ne nous profite en ce point. Car il ne s'agit pas, qu'on le remarque, de changer notre prononciation latine quant au son des lettres, mais seulement de lui donner une accentuation plus correcte et plus énergique.

Il est un dernier point sur lequel nous devons attirer l'attention des personnes qui s'occupent de l'amélioration de la

psalmodie, c'est le repos ou silence obligé qui marque le point de la médiation. Les ordres monastiques, qui doivent nous servir de type pour tout ce qui se rattache aux traditions chorales, marquent longuement cette pause, coupant court la syllabe qui la précède, ainsi que le veut la règle de l'accent; de plus, ils ne se permettent aucun autre repos dans le cours du verset, ce qui fait ressortir d'autant mieux la médiation et la terminaison. Dans la plupart des églises, au contraire, ces points caractéristiques de la psalmodie passent presque inaperçus; la pause médiane est peu soutenue, et l'effet en est encore amoindri par la multiplicité de petits repos accessoires qui rompent l'unité de la phrase psalmodique. C'est là un défaut considérable; tout l'effet de la psalmodie tient à ces repos solennels de la médiation et de la terminaison. C'est en vain que l'on allègue le besoin de la respiration; elle peut toujours s'effectuer dans le courant du verset, sans en interrompre l'émission continue. Cette règle résulte de la pratique constante des ordres monastiques; elle n'admet d'exception que pour les versets qui ont une triple division (1). Dans ce cas, on termine la première par une cadence particulière nommée *flexe* dans les usages bénédictins, ou même, selon d'autres coutumes, on répète deux fois la formule de la médiation (2). Là où de pareils usages n'existent pas, on doit se contenter de faire un repos sans inflexions; mais dans tous les versets qui ne renferment pas cette triple division, quelle qu'en soit d'ailleurs l'étendue, il ne faut établir aucune pause autre que celle de la médiation.

Ces détails peuvent paraître minutieux; ils sont pourtant bien incomplets, si on les rapproche des innombrables traités qui ont été écrits sur cette matière. Les moindres particularités de l'office divin ont donné naissance à de volumineuses dissertations, à des décisions sans nombre, tant l'objet auquel elles se rapportent est élevé, tant il est digne de la sollicitude des chefs de l'Église! Un ancien statut de Cîteaux, rapporté par saint Bernard (3) et par le cardinal Bona (4), renferme, sur le sujet qui nous occupe, des notions précises et pleines d'autorité. Aussi

(1) Tels sont les trois derniers versets du psaume CXI.
(2) Voy. Poisson, p. 120.
(3) *Serm.* XLVII, *in Cant. canticor.*
(4) *De divin. psalmod.*

croyons-nous devoir le reproduire comme conclusion de ce travail, et en confirmation de plusieurs des propositions que nous y avons énoncées.

« Ne traînons pas trop la psalmodie, mais chantons rondement et d'une voix animée. Commençons ensemble et finissons de même chaque verset. Qu'aucun ne prolonge le point d'arrêt, mais qu'il abandonne aussitôt la syllabe sur laquelle il repose. Après chaque partie du verset, qu'il y ait une pause sensible. Que personne ne commence avant les autres, ou n'aille plus vite; que personne non plus ne traîne après les autres en insistant sur la finale. Chantons ensemble, faisons les pauses ensemble, en nous prêtant l'oreille les uns aux autres. Nous vous avertissons, nos très chers frères, de vous présenter devant le Seigneur pour chanter ses louanges avec autant de joie que de respect : n'y soyez point avec un air paresseux, ou endormi, ou nonchalant, ne chantant qu'à demi-voix; prenez garde de couper les mots ou de n'en prononcer que la moitié, ou d'en passer d'entiers; évitez de chanter d'une manière molle, efféminée, négligée, et comme du nez seulement; mais prononcez d'un ton mâle et avec affection les paroles du Saint-Esprit (1). »

S. M.

(1) Psalmodiam non nimium protrahamus, sed rotunde et viva voce cantemus. Metrum et finem versus simul intonemus, et simul dimittamus. Punctum nullus teneat, sed statim dimittat. Post metrum, bonam pausam faciamus. Nullus ante alios incipere, et nimis currere præsumat, aut post alios pneuma trahere vel punctum tenere. Simul cantemus, simul pausemus, semper auscultando... Monemus vos, dilectissimi, ut sicut reverenter, ita et alacriter Domino assistatis, non pigri, non somnolenti, non oscitantes, non parcentes vocibus, non præcidentes verba dimidia, non integra transilientes, non fractis et remissis vocibus, muliebre quiddam de nare sonantes, sed virili sonitu et affectu voces Spiritus-Sancti depromentes.

CORRESPONDANCE.

LETTRE DE M. BOISSIER-DURAN SUR LE CARACTÈRE DE LA MUSIQUE D'ÉGLISE. — LETTRE DE M. STÉPHEN MORELOT SUR LA TROISIÈME MESSE SOLENNELLE DE M. DIETSCH.

Nous accueillons avec reconnaissance et nous insérons avec empressement la lettre qu'on va lire. Son auteur est appelé par sa position et par son mérite à rendre de grands services à la cause que nous avons embrassée, et, tout en ne partageant peut-être pas complétement nos vues, il s'exprime sur ce sujet avec une convenance et une modération qui lui donnent droit à nos remerciements et à l'attention de nos lecteurs.

MONSIEUR,

J'aurais depuis bien longtemps joint l'obscur témoignage de mes sympathies aux nombreuses marques d'adhésion qu'a reçues votre excellent journal, si je n'en avais été empêché jusqu'à ce jour par des circonstances tout-à-fait indépendantes de ma volonté. Votre mérite personnel, le but de votre publication, la collaboration de mon digne et érudit ami M. Laurens; tout dans cette œuvre de dévouement et de progrès avait éveillé en moi le désir le plus vif de la seconder de mon mieux. C'est pourquoi, laissant de côté les considérations d'amour-propre, il m'a semblé que sous aucun prétexte je ne devais me soustraire à l'obligation d'aider de mes faibles lumières une œuvre d'une portée si grande. Enfant de l'Église catholique, je ne devais point, ce me semble, m'ôter les moyens qui m'étaient offerts de concourir à sa gloire. Musicien, pouvais-je ne point m'intéresser à la restauration de la musique religieuse, dont l'influence s'est de tout temps si bien fait sentir sur toutes les parties de l'art? Qu'est-ce donc que la musique d'église, ou plutôt que doit être la musique d'église? Permettez moi, monsieur, de vous adresser à ce sujet les réflexions que m'a suggérées ma très petite expérience.

J'admets avec la *Revue* que le plain-chant est la musique d'église proprement dite, la musique liturgique, celle en un mot que l'Église a créée. Mais l'Église n'a-t-elle voulu admettre que ce seul genre de musique dans

ses temples? Je ne le pense pas, et je crois encore en cela être d'accord avec les principes du journal. Car tel morceau de plain-chant qui produit un admirable effet chanté par des masses dans une vaste église, ne produirait que peu ou point d'effet dans la petite chapelle d'une communauté, et y serait tout aussi déplacé que les pompes du cérémonial du Vatican. Une foule de circonstances impérieuses obligent d'ailleurs à tronquer dans ces chapelles la plupart des cérémonies, à y suppléer par d'autres pour lesquelles il n'existe point de morceaux de plain-chant. On a donc dû recourir à un genre de musique qui, sans rien ôter à la pompe du culte, fût en rapport avec ces circonstances. Cette musique devait unir un caractère solennel à une exécution facile; car, dans les colléges surtout (et ici je parle d'après ma propre expérience), où l'étude de la musique est seulement accessoire, dans un but très louable assurément et peut-être aussi un peu à cause des exigences universitaires, il faut de toute nécessité que les formes mélodiques des morceaux qu'on y exécute soient assez prononcées pour que des oreilles écolières puissent les saisir sur-le-champ. Il faut de plus que l'instrumentation, tout en soutenant les voix, leur donne un relief que leur refusent l'âge et l'inexpérience des chanteurs. C'est cette nécessité qui a donné le jour à cette tourbe de pâles compositions soi-disant religieuses qui, sauf un très petit nombre d'exceptions, expriment tout hormis le sentiment religieux. C'est contre de telles œuvres que la *Revue* s'élève avec tant de raison, d'accord en cela avec tous les artistes éclairés. A la vérité, quelques compositeurs de mérite, comprenant la situation, ont bien écrit plusieurs ouvrages dans le but de combler cette lacune; mais, outre que la plupart de leurs œuvres ne remplissaient point toutes les conditions exigées, peu de personnes ayant voulu prendre la peine de se les procurer et de les mettre à l'étude, elles sont restées peu connues et par là même peu populaires. Il serait donc infiniment utile, et les compositeurs rendraient par là un véritable service à l'art, d'écrire des messes, des motets, des cantiques d'une harmonie *simple*, *digne*, et dont la mélodie, en restant *profondément religieuse*, et par là même adaptée aux paroles, fût *expressive* et *bien saisissable à l'oreille*. Mais quelles seront les conditions de détail de ces sortes de compositions pour prétendre au titre de véritable musique d'église? Tel est le point sur lequel il serait bon que tous les artistes de dévouement et de *bonne volonté* fussent fixés, et sur lequel je ne doute point que par sa polémique calme et savante la *Revue* ne soit appelée à jeter un grand jour. C'est ici le moment, monsieur, de vous exposer franchement mes théories sur le sujet qui nous occupe. Elles me semblent devoir concilier les diverses opinions professées par les compositeurs qui s'occupent *sérieusement* de la musique religieuse.

Il me paraît que hors du plain-chant, que nous placerons toujours en première ligne, on pourait diviser la musique d'église en deux

genres, que nous nommerons *cantiques* et *musique dramatique religieuse*. J'expliquerai plus tard ce dernier titre, bien propre à soulever l'indignation de la *Revue* et de tous ses lecteurs, si je lui laissais le sens qu'elle a paru toujours lui donner. Par *cantiques* (1), j'entendrais toutes les compositions où les paroles sacrées, latines ou autres, seraient rendues par une mélodie *simple*, *grave* (plus ou moins toutefois selon le sens des paroles), mais *toujours digne*. Cette mélodie serait soutenue d'une harmonie qui concourrait puissamment à l'énoncé mélodique des paroles et n'en détournerait jamais l'attention. Je citerai comme exemple du genre que je propose l'admirable *Ave Maria* de Cherubini, son *Ecce panis*, l'*Ave Maria* de Miné; les *cantiques de Neukomm*, etc., etc. C'est dans ce style que devraient être écrites les messes dites *brèves*.

J'arrive maintenant à la *musique dramatique religieuse :* j'ai promis d'expliquer quel sens j'attachais à cette dénomination ; je tiens trop à rester dans les bonnes grâces de la *Revue* pour ne point me hâter de le faire. Si je ne me trompe, dans son sixième numéro surtout, votre journal a constamment considéré le mot *dramatique* comme synonyme de *théâtral ;* dès lors il devait, en effet, exclure ce genre de la musique religieuse. Si, au contraire, par *drame* ou *forme dramatique* nous entendons avec non moins de vérité la *mise en action* de telles ou telles paroles, je ne vois pas alors comment ce genre serait inapplicable au style religieux ou déplacé dans l'intérieur de nos temples. Ce mode de composition a d'ailleurs en la sanction de l'Église ; car l'*oratorio*, qui en est la plus large application, après avoir été inventé par saint Philippe de Néri en 1548, fut adopté avec succès par le vénérable fondateur de la congrégation de l'Oratoire. De nos jours, n'est-ce point ce genre qu'a tenté avec tant d'à-propos l'illustre Cherubini ? Ne fait-il point dans ses admirables compositions religieuses concourir toutes les parties de son orchestre à rendre l'action sainte exprimée par les paroles ?... Quel est celui qui en suivant de toute l'intelligence de son âme catholique l'admirable *Credo* de sa messe dite *du sacre* n'a pas senti s'éveiller dans son cœur les sentiments de la foi la plus vive ? Quelle profonde expression de tristesse vient s'emparer de vous, lorsqu'après le suave récit du mystère de l'incarnation, dit par le chœur des soprani, soutenu par les instruments à vent, les violoncelles et les contrebasses attaquent à l'unisson le *mi* b grave qui précède le *crucifixus!* Toutes les douleurs de la croix ne se révèlent-elles pas à vous à cette audition ? Plus tard, à l'*Et iterum venturus est*, ne croirait-on pas, au son des dissonances des instruments aigus de l'harmonie, assister à ce chaos qui précédera le jugement des jugements et annoncera la venue du Juge des juges,

(1) Il est bon d'observer qu'en donnant au mot *cantique* une signification aussi étendue, je suis d'accord en cela avec le Dictionnaire de l'Académie, et mieux encore avec le Dictionnaire de musique de Castil-Blaze.

du Seigneur des seigneurs, de l'immortel Roi des rois?... Comme la répétition du mot *Credo* jeté çà et là au milieu de l'exposé pompeux des motifs de notre croyance est naturelle! et ne la dirait-on pas arrachée par la grandeur et la vérité du récit? Avec quel bonheur les mots *et unam sanctam catholicam ecclesiam* sont rendus! En entendant toutes ces voix formuler à l'unisson et sans accompagnement leur croyance aux dogmes éternels de l'Église catholique, ne saisissez-vous point en un trait la grandeur, la sublimité de cette église universelle toujours jeune, toujours debout, malgré les prédictions et les attaques de l'impiété! *Et expecto resurrectionem :* comme la phrase en crescendo placée sur ces mots rend bien le sentiment inné de l'immortalité! Comme elle amène et explique bien le chant de triomphe et de reconnaissance de la vie éternelle : *et vitam venturi sæculi!* N'est-ce point là de la *musique dramatique religieuse* dans le sens que je me suis permis de donner à ce mot? Cette musique ne concourt-elle point à pénétrer plus profondément les fidèles du sens sublime des paroles? Y a-t-il rien là qui puisse rappeler les allures mondaines, mignardées (passez-moi une expression qui rend parfaitement ma pensée) de la musique de théâtre? Je ne le pense point, et alors un tel modèle ne serait-il pas bon à imiter pour la troisième division que j'admets dans la musique d'église? N'avons-nous pas vu dernièrement M. Diestch suivre avec bonheur les traces du grand maître dans sa belle messe dédiée à Meyerbeer?

Permettez-moi, monsieur, de me résumer en finissant cette trop longue lettre, et de donner ainsi plus de concision et de lucidité à la question sur laquelle je cherche à m'éclairer. Le plain-chant mis hors de toute discussion et considéré comme musique fondamentale de l'église, peut-on admettre la musique que j'ai appelée *cantique* et *musique dramatique religieuse* dans le sens précis que j'ai donné à ces deux genres?

Je m'estimerai infiniment heureux, monsieur, si ma démarche, en provoquant une réponse de la *Revue*, peut amener un exposé de principe tellement conciliant qu'il puisse rallier tous ceux qui veulent *sincèrement* et *sérieusement* la restauration de la musique d'église *dans tout son ensemble*.

Agréez, etc.

JULES BOISSIER-DURAN,
Directeur de musique au pensionnat de Fribourg (Suisse).

Pensionnat de Fribourg, 6 août 1845.

Quel doit être le caractère de la musique d'église? Dans quelles conditions doit-elle être conçue? Quelle est l'expression qui lui est propre?

Telles sont les questions que nous adresse M. Boissier-Duran

et que se font à eux-mêmes tous ceux qui veulent sérieusement la restauration de la musique sacrée. Ce sujet est un de ceux qui seront prochainement traités dans la *Revue* avec tous les développements qu'ils comportent : aussi n'ajouterons-nous aujourd'hui que quelques mots à la lettre si intéressante de M. Boissier-Duran.

D'abord, on pourrait répondre à ceux qui demandent qu'on définisse les lois de l'expression musicale, ce que Rousseau répond à ceux qui cherchent ce que c'est que le génie. *En as-tu? tu le sens en toi-même; n'en as-tu pas? tu ne le sauras jamais.* Il n'y a pas de mots qui puissent clairement définir ce que sent le génie et les effets qu'il sait produire. L'art et la critique finissent où le génie commence, et ce génie de la musique religieuse, qui a produit le *Te Deum* et la *messe du pape Marcel* ne peut se traduire en règles fixes, en préceptes certains. On peut seulement rappeler à ceux qui les méconnaissent les principes éternels du beau dans les arts, principes qui guident l'inspiration et la régissent; mais avant tout, et pour la question qui nous occupe, il ne faut pas oublier que l'histoire nous présente deux systèmes de musique bien différents l'un de l'autre.

Le premier consiste simplement dans un accent particulier donné au langage pour le rendre plus expressif, la modulation de la voix, et la variété des sons n'est admise dans ce système musical qu'autant qu'elle sert à l'expression des paroles. C'est sur cette base et d'après ce principe qu'était conçue toute la musique des anciens, qui s'est conservée dans le plain-chant, et que l'Église catholique a adoptée depuis dix-huit siècles.

Le second système consiste au contraire dans l'expression propre aux seuls sons musicaux sans le concours de la parole. C'est de ce système que dérive toute la musique moderne, et c'est avec lui qu'on a produit des effets inconnus aux anciens, par exemple une symphonie ou une sonate instrumentale, sans aucun emploi du langage, et qui cependant touche, émeut, passionne et fait pénétrer dans l'âme des sensations de tristesse ou de plaisir au gré du compositeur. Les messes de Cherubini et toute la musique d'église actuelle sont le fruit de ce système; et, comme le décrit très bien M. Boissier-Duran, cette musique ajoute à l'expression des paroles, commente et étend les textes, dramatise, en un mot, le sujet auquel elle se lie.

Or, c'est déjà une grave question à décider, et sur laquelle le concile de Trente semble avoir prononcé, que de savoir si cette expression dramatique des paroles, ce développement par des effets purement musicaux de la pensée des livres saints, cette traduction libre, cette interprétation facultative des textes sacrés, sont bien conformes à l'esprit de l'Église catholique, à l'austère gravité des mystères de la religion, à la dignité majestueuse du culte. Que M. Boissier-Duran veuille bien approfondir ce sujet, lire les écrits du cardinal Bona, rassembler les maximes des Saints, les opinions des docteurs, et il ne tardera pas à reconnaître que l'Eglise a plutôt toléré qu'elle n'a admis cette musique dramatique pour laquelle il réclame une part si large dans nos saints offices.

Au contraire, le système musical dans lequel est conçu le plain-chant est consacré par l'autorité, par la tradition, par l'antiquité. Il a moins pour but d'émouvoir les auditeurs que de sanctifier les fidèles. Il ne cherche pas à exagérer le sens des paroles, il se borne à y ajouter sa noble et touchante expression.

Nous croyons sincèrement avec les conciles, avec les Saints, avec le cardinal Bona et Benoît XIV, avec Jean-Jacques Rousseau même, que ce genre de musique, malgré son austère simplicité, est celui qui convient spécialement au culte rendu à Dieu, et qui est le mieux approprié à cette destination. Mais, alors même qu'on prouverait que la musique dramatique doit être reçue volontiers dans la liturgie, il faudrait toujours convenir que le plain-chant, par la facilité de son exécution, par sa popularité, devra toujours être préféré à la musique pour l'usage habituel des offices. Il faudrait encore reconnaître que ce plain-chant, si indispensable, est mutilé, dégradé, et que tous les efforts des hommes religieux doivent tendre vers sa restauration.

Et comment restaurer le plain-chant si on habitue la génération nouvelle, la jeunesse des écoles, des séminaires, à le négliger et à lui préférer une musique passionnée, mondaine, comme l'*Ave Maria* de Miné, ou l'*Ecce panis* de Cherubini (pardon du rapprochement) que cite malheureusement M. Boissier-Duran? C'est au contraire à ces jeunes gens qu'il importe d'inculquer de bonne heure le goût et l'intérêt pour un art qui se perd et qu'on veut sauver d'une ruine totale. D'ailleurs on se méprend sur les effets que produit le plain-chant bien exécuté; ils sont

mille fois plus beaux, plus solennels, plus saisissants, dans une petite chapelle comme dans une vaste cathédrale, que ceux qu'on obtient par la musique, si savante, si brillante qu'elle soit.

M. Boissier-Duran fait une remarque que je veux relever, parce qu'elle me donne occasion de signaler un des plus déplorables abus qui se commettent de notre temps. *Une foule de circonstances*, dit-il, *obligent à tronquer la plupart des cérémonies dans les chapelles de colléges.* C'est là, en effet, une des concessions que l'on fait au siècle. On abrège tant qu'on peut l'office divin sous le prétexte mal fondé qu'on doit donner plus de temps aux études; la messe doit durer trois quarts d'heure au plus, et dès lors on ne peut exécuter avec la gravité convenable tous les morceaux de chant qui en font partie. On supprime l'introît, le graduel, l'offertoire; on chante à la place quelques motets en musique, et puis, quand les élèves sortent du collége et rentrent dans le monde, l'office grave, solennel, des paroisses les ennuie. Les femmes seules, qui n'ont pas été élevées par l'Université, peuvent s'accommoder de ces longues grand'messes, de ces vêpres éternelles. Quant aux hommes, et je parle des hommes religieux, ils assistent seulement à des messes basses. Le curé, pour avoir plus de fidèles aux offices, cherche à en abréger la durée; bientôt, pour complaire à ses paroissiens, il fera exécuter de ces offices tronqués dont parle M. Boissier-Duran. C'est là un abus désolant, contre lequel on doit s'élever avec force, afin de le faire cesser. Mais, en tout cas, que l'office soit ou non tronqué, c'est le plain-chant qu'il faut habituellement faire exécuter dans les colléges par les jeunes élèves, afin qu'ils apprennent à aimer ces belles et sublimes mélodies et qu'ils puissent, au sortir du collége, mêler leurs voix à celles des fidèles dans leur paroisse, et, au besoin, aider à y opérer les réformes nécessaires dans l'exécution du chant.

Après cela, comme il ne faut pas imposer de limites à la faculté productrice de l'esprit humain, nous nous garderons bien d'exclure des offices toute composition musicale postérieure au moyen-âge et conçue dans un système de tonalité autre que celui de cette époque. En ce sens nous admettons avec M. Boissier-Duran le genre qu'il lui plaît d'appeler *cantique*, pourvu que, sans s'astreindre aux procédés du plain-chant, il en retienne l'esprit, qui est celui de l'Église elle-même. Mais nous réclamerons

toujours et avant tout la restauration du chant grégorien, parce que ce chant est un mouvement précieux de la foi et du génie des siècles catholiques, et que d'ailleurs ses traditions sont à nos yeux la meilleure et la plus sûre initiation à l'intelligence des besoins musicaux de la société religieuse. Enfin nous croyons qu'il est logique de songer aux vieux monuments qui tombent en ruine, faute d'entretien, avant de se livrer aux projets plus ou moins séduisants, plus ou moins féconds en mécomptes, d'œuvres nouvelles et de créations contemporaines.

Nous reviendrons, dans la *Revue*, sur toutes ces questions, et nous les traiterons avec détail ; en attendant, nous avons voulu répondre quelques mots à M. Boissier-Duran. Nous serions heureux d'avoir à soutenir une polémique avec beaucoup d'artistes aussi consciencieux et désirant aussi ardemment le bien. C'est de ce choc des opinions honnêtes que naîtrait la lumière et pour nous et pour ceux qui lisent nos travaux.

F. Danjou.

P. S. Au moment où nous signons cet article, nous recevons la lettre suivante :

Paris, 16 août 1845.

Mon cher ami,

Vous m'avez prié de vous tenir au courant des faits qui intéressent la musique religieuse. Un seul m'a paru digne d'attention. C'est l'exécution de la troisième messe solennelle de M. Dietsch, qui a eu lieu le jour de l'Assomption, à Saint-Eustache. Lorsqu'un homme d'un talent reconnu, d'une réputation assurée, comme l'est sans contredit cet habile maître de chapelle, annonce une nouvelle composition, c'est un événement important dans le monde musical, et l'affluence du public à la solennité religieuse dont elle doit relever la pompe le témoigne d'une manière irrécusable. En effet, M. Dietsch est le seul parmi nos compositeurs actuels, comme vous l'avez écrit dernièrement, qui se soit appliqué spécialement et sérieusement à la musique religieuse ; quelque jugement qu'on doive porter sur le caractère et la tendance de ses compositions, on doit convenir qu'elles réalisent dignement le type fixé par les œuvres de musique sacrée des grands maîtres des derniers temps.

Je vous dirai peu de chose de la messe d'hier ; car ce n'est pas à une première audition qu'il est possible d'apprécier une œuvre musicale de cette étendue. L'*Agnus dei* m'a paru particulièrement remarquable par

sa facture élégante et serrée, et néanmoins pleine de facilité. Une grande variété d'effets se fait sentir dans tout le cours de cette messe, notamment dans le *Sanctus*, vers la fin duquel le compositeur a introduit un *O salutaris* commencé sans accompagnement et terminé avec toutes les puissances de l'orchestre et du chœur. Enfin c'est une œuvre digne de celles qui l'ont précédée et qui ne pourra qu'accroître la réputation de son auteur.

Mais, pour vous comme pour moi, est-ce assez d'un pareil résultat? Il me semble que non, car aujourd'hui l'église demande aux artistes de sortir de la voie dans laquelle ils sont engagés, et les vrais intérêts de l'art s'unissent en ce point à ceux de l'Église. Il faut reconnaître que M. Dietsch n'est point sorti, ou ne l'est point encore assez, de l'élément dramatique qui fait le fond de toute la musique moderne. Il met en scène les sentiments religieux plus qu'il ne les exprime. Les développements donnés à chaque morceau et à chacune de leurs parties, le caractère de l'instrumentation, les contrastes que l'auteur a voulu présenter, tout cela rappelle trop le théâtre; et bien que M. Dietsch paraisse éviter soigneusement ces phrases banales qui servent tant aux chanteurs pour faire éclater les applaudissements, il ne me paraît point encore entrer dans la voie de rénovation qu'il pourrait suivre avec tant de succès, grâce à sa facilité d'écrire et à sa parfaite connaissance des auteurs anciens.

Telle est donc, mon cher ami, la difficulté de notre tâche, que nous sommes obligés de lutter, dans le présent comme dans le passé, contre des hommes d'un talent réel et éminent. Dans cette lutte entreprise au nom de l'art religieux, de l'art défini par l'Église et inspiré par elle, nous ne confondrons jamais les deux écoles que nous avons à juger : celle des compositeurs sans talent et sans goût, qui encombrent nos orgues et nos lutrins d'œuvres tristement profanes, et celle des artistes qui mettent au service de l'Église un talent élevé, mais sans conformité suffisante avec l'esprit de l'art chrétien. Contre les premiers, nous provoquerons d'impitoyables décrets d'expulsion; quant aux autres, nous louerons ce qu'il y a de vraiment louable dans leurs œuvres, et si nous sommes forcés de demander qu'ils soient bannis de nos temples, ce sera comme Platon, qui voulait bannir les poètes de la république, en les couronnant de fleurs.

Croyez-moi toujours, etc.

Stéphen MORELOT.

NOUVELLES DIVERSES.

*** Nous entretenons avec plaisir nos lecteurs des adhésions que rencontre notre œuvre, parce que c'est pour nous une preuve que le but en est plus généralement compris et l'utilité mieux appréciée. Nous mentionnerons donc avec empressement le témoignage qu'a rendu de la *Revue* le *Correspondant* dans son numéro du 10 août, témoignage d'autant plus précieux que ce recueil passe avec raison comme l'organe le plus imposant et le plus fidèle de la pensée catholique en France. Nous prions ses rédacteurs de recevoir ici l'expression de notre reconnaissance; l'esprit large et élevé dans lequel ils ont conçu leur œuvre, l'intelligence profonde qu'on y remarque des besoins actuels de l'Église et de la société, ne pouvaient les laisser indifférents à une tentative de régénération de la musique religieuse et populaire, et ils en ont parlé avec une bienveillance très marquée en annonçant l'intention d'y revenir plus tard. Nous citons le commencement de cet article, dans lequel la pensée qui préside à nos travaux est parfaitement saisie et heureusement exprimée.

« Nous avons vu avec peine le silence qu'a gardé une partie de la presse catholique au sujet de cette œuvre aussi importante qu'utile entreprise par quelques hommes remplis de zèle et de connaissances spéciales, encore bien isolés et en bien petit nombre sans doute, mais qui, en se consacrant à la restauration de la musique religieuse et à l'étude des véritables traditions de la musique classique et populaire, se sont donné une mission grande et pleine d'avenir. Est-ce donc tout d'avoir réhabilité l'architecture catholique, d'avoir appelé le regard sur nos vieilles basiliques et commencé à entrevoir les merveilles de l'art monumental que nous ont légué les âges de foi? Le temple, c'est le corps; pour arriver jusqu'à l'âme, il faut franchir le seuil de la cathédrale et pénétrer jusqu'à l'autel. Mais entre le sacrifice et sa figure architecturale de pierre, il y a une puissance intermédiaire qui est comme le lien du corps à l'âme, qui unit extérieurement en un ensemble harmonique les fidèles, le monument et le sacrifice. Cette puissance, c'est le chant, c'est l'hymne, c'est la musique, qu'elle parte de la grande voix de l'orgue ou du chœur des fidèles. Réhabiliter le temple et délaisser l'art qui unit le temple à l'autel, c'est briser le lien qui joint le corps à l'âme; rendre au sanctuaire la grandeur et la sainteté de ses harmonies, c'est retrouver l'écho par lequel la

voix de la religion passe du temple dans le monde, du culte dans les mœurs; et ici l'on conçoit comment la restauration de la musique religieuse se rattache à la rénovation des grandes traditions de la musique populaire... »

*** Le directeur de la *Revue* a cru devoir, il y a quelques semaines, protester dans la *Gazette musicale* contre le charlatanisme qui flétrit de notre temps les œuvres du génie, charlatanisme qui s'est déployé surtout à propos de la symphonie du *Désert* composée par M. Félicien David. MM. Escudier, rédacteurs de *la France musicale*, se sont directement appliqué ce que nous disions du charlatanisme en général, et depuis lors ils nous font l'honneur de nous injurier chaque dimanche dans leur journal. Ce qui désespère ces messieurs, c'est que nous n'avons pas répondu à leurs attaques; notre silence les déconcerte, ils nous adjurent de le rompre. Que répondre à des gens qui vous trouvent le nez mal fait, l'habit mal taillé, la démarche ridicule; qui vous font un reproche d'aimer les bouquins et qui, à cause de ce goût spécial, vous trouvent incapable de remplir les fonctions de bibliothécaire? On conçoit que nous ne voulions en aucune façon entrer dans une polémique de ce genre; MM. Escudier sont sans doute trop beaux, trop bien faits, trop bien mis pour que nous puissions leur riposter avec quelque avantage. Nous laisserons donc ces estimables écrivains récréer leurs lecteurs à nos dépens, nous réservant de poursuivre et de démasquer le charlatanisme chaque fois que l'occasion s'en présentera.

*** On sait que la plus grande partie des œuvres composées par les maîtres italiens et allemands, pour le service des églises auxquelles ils étaient attachés, est restée enfouie dans les archives à peine visitées de ces églises, quand on ne les a pas brûlées ou vendues au poids, ainsi qu'il a été d'usage chez nous. Nos lecteurs se rappellent encore les détails intéressants que renfermait, sur plusieurs maîtres italiens du dernier siècle, la lettre de M. l'abbé Candotti, insérée dans notre cinquième livraison. Cet excellent artiste a bien voulu compléter ses précieux renseignements par l'envoi de plusieurs morceaux de Cordans et de Pavona, entre autres un *Salve regina* à quatre voix et orgue de ce dernier, qu'il a pris la peine d'extraire des archives de la collégiale de Cividale. Ces morceaux nous ont paru très remarquables sous le rapport du style et de la facture. Nous prions M. l'abbé Candotti de recevoir nos vifs remerciements pour cette intéressante communication dont nous espérons pouvoir faire part quelque jour à nos lecteurs.

*** Plusieurs artistes et érudits ont été invités, par M. le ministre de l'instruction publique, à recueillir les chants populaires des diverses provinces de France. Nous pouvons citer entre autres MM. Laurens, à Montpellier; l'abbé Charbonnier, à Aix; Vigier, à Bordeaux; de Coussemaker, à Bergues; Beaulieu, à Niort; Stéphen Morelot, en Bourgogne; Hess, en Alsace. L'intention du ministre est de conserver les plus belles mélodies nationales dans le recueil de chants religieux et historiques, dont la rédaction se prépare en ce moment par les soins de la commission instituée à cet effet.

*** Le conseil municipal de Nîmes vient d'appeler dans cette ville un des

répétiteurs de la méthode Wilhem à Paris, et de créer des cours gratuits de musique pour les diverses écoles. Nous ne saurions trop applaudir à cette excellente mesure qu'il faut compléter en assignant un but à l'enseignement musical. Ce but ne peut être autre que le chant religieux.

*** *Toulouse.* — Il s'est passé dernièrement à Toulouse un fait assez curieux pour être raconté à nos lecteurs même avec plus de détails que nous ne pouvons le faire aujourd'hui. Toulouse est, comme on sait, la patrie des belles voix; cependant c'est la ville de France la plus arriérée pour le progrès musical; le chant d'église y est dans un état qui fait horreur, et toutes ces belles voix qu'on y remarque dans les rues, dans les ateliers, n'y sont l'objet d'aucune culture, d'aucun enseignement. Il y a quelque temps, le conseil municipal voulut, à l'instar de beaucoup d'autres villes, établir un cours de chant dans les écoles gratuites de la ville; c'était une bonne et noble pensée; pour qu'elle fût exécutée avec succès, il fallait faire choix d'un bon professeur, surtout d'un homme qui eût étudié les diverses méthodes d'enseignement simultané, qui en eût essayé l'application, qui, par une instruction étendue, par une parole facile, une intelligence élevée sût inspirer à ses auditeurs le goût et l'amour d'un art que l'enthousiasme seul vivifie. Cet artiste spécial, éclairé, éminent, on l'avait sous la main, il était connu par ses œuvres; on ne l'a pas chargé du cours, cela va sans dire. Mais on a établi un concours entre les diverses personnes qui se présentaient pour remplir ces honorables et utiles fonctions. Quelles conditions imposer à un tel concours? fallait-il, comme on l'a fait, exiger la solution de difficultés pratiques musicales imposées sans réflexions et par des personnes inexpérimentées? C'était s'exposer à ce que le dernier croque-note, ignorant l'orthographe, incapable de dominer des élèves par l'autorité de sa parole, l'élévation de ses idées, vînt cependant remporter la palme en déchiffrant mieux quelque leçon de solfége. La commission instituée par le conseil municipal a reconnu les inconvénients de ce concours et y a ajouté sagement un essai d'enseignement public pour chacun des concurrents. Dans cette dernière épreuve, M. Gau, l'artiste sur lequel aurait dû se reposer tout d'abord la préférence du conseil municipal, M. Gau a eu un avantage marqué, et il est hors de doute que cet homme éclairé, l'un des esprits les plus distingués que nous connaissions, sera chargé de l'enseignement de la musique à Toulouse, et on ne tardera pas à s'applaudir de cette détermination. C'est que M. Gau n'est pas seulement un croque-note, c'est un professeur de la trempe des Choron et des Wilhem qui, par parenthèse, n'étaient rien moins que des musiciens pratiques très exercés. On demandait un jour à Choron pourquoi il s'était si peu exercé à la pratique de la musique: « *Il y a des gens qui sont chargés de cela*, » répondit-il; et c'est la repartie que M. Gau aurait dû faire quand on est venu présenter à cet homme éminent une leçon à solfier. Nous suivrons avec intérêt les travaux de M. Gau, et nous désirons qu'il puisse prochainement appliquer à la musique sacrée les résultats de son enseignement.

*** A propos de Toulouse, le directeur de la *Revue* a une confession publique à faire à ses amis et ennemis; appelé dernièrement à toucher dans cette ville un très bel orgue de la maison Daublaine-Callinet, l'organiste de la ca-

thédrale de Paris s'est laissé aller *suadente diabolo* à faire entendre quelques morceaux dont le rhythme ou la mélodie n'avait pas toute la gravité nécessaire. Aussitôt un journal de Toulouse, *l'Émancipation*, a publié, et *la France musicale* a répété un article rempli d'une vertueuse et juste indignation contre le susdit organiste. Malgré le chagrin réel que nous ont causé et la confusion dont nous ont couvert ces légitimes et vifs reproches, nous avons cependant ressenti une secrète joie de voir la presse politique elle-même prendre fait et cause pour le bon goût en musique sacrée. Si tous les mauvais organistes qui prostituent leur art sont désormais poursuivis avec cette équitable colère, il est certain qu'ils disparaîtront bientôt du monde musical, et Dieu sait que nous ferions bien volontiers le sacrifice de notre réputation pour obtenir un tel résultat.

*** A l'Exposition des produits de l'industrie qui a lieu en ce moment à Toulouse, M. Cropet, facteur de pianos établi dans cette ville, a présenté un piano avec clavier de pédales séparées. Si cette innovation était bien exécutée, elle serait fort utile aux personnes qui font une étude sérieuse de l'orgue; mais le clavier de M. Cropet n'a pas l'étendue nécessaire et n'est pas d'une forme convenable pour toucher, suivant la méthode allemande, avec le talon et la pointe du pied. La pensée de ce facteur est bonne, mais elle est mal rendue. Les anciens clavecins avaient souvent un clavier de pédales séparées, ce qui était nécessaire pour jouer la musique de J.-S. Bach et des organistes allemands. Nous connaissons plusieurs artistes et amateurs qui, pour se livrer à cette étude, ont fait adapter à leur piano un clavier de pédales en tirasse. Les pédales séparées seraient infiniment préférables, surtout si l'on pouvait faire sonner chaque note avec son octave, ainsi que l'a fait M. Boisselot dans son *piano octaviant* qui a paru à la grande Exposition de 1844; le clavier, pour être complet, doit renfermer vingt-neuf marches à partir de l'*ut* grave, ou au moins vingt-cinq. Au moment où la grande musique classique et l'étude de l'orgue semblent reprendre quelque faveur, il est à désirer que les facteurs de pianos se préoccupent de cette amélioration importante.

*** On va commencer la reconstruction du grand orgue de Saint-Eustache; c'est la maison Daublaine-Callinet qui est chargée définitivement de cet important travail. L'instrument comprendra 90 jeux dont 4 de 32 pieds: ce sera, sans conteste, l'orgue le plus considérable qui existe. On pense qu'il sera terminé dans deux ans.

*** Il existe à Saint-Eustache un orgue d'accompagnement qui, depuis l'incendie, tient lieu de grand orgue. Cet instrument est tenu par M. Dietsch, maître de chapelle, qui est suppléé par M. Desjardins. Ce dernier parcourt la province en donnant des concerts d'*Harmonium* et en exécutant la symphonie de *Désert*, ou l'ouverture du *Cheval de Bronze* et autres ouvrages à la mode. Il sait ajouter à son nom, sur les affiches, l'honorable qualification d'organiste de Saint-Eustache; et sur ce, les vrais et sérieux artistes s'indignent et nous écrivent pour nous demander si ce fait est vrai. Nous répondons à diverses lettres que nous avons reçues à ce sujet par les explications qui précèdent, et nous faisons remarquer qu'aujourd'hui c'est une chose admise, reçue, tolérée qu'un organiste de Saint-Roch ou de Saint-Eustache

parcourant le monde avec un harmonium sur lequel il fait entendre tous les airs d'opéras à la mode arrangés pour cet instrument. Au fond, il n'y a pas grand mal à cela, et si on jouait les airs d'opéras au concert et la musique grave à l'église, je serais le premier à vanter la dextérité de MM. Lefébure et Desjardins, virtuoses consommés sur l'harmonium.

*** Les journaux ont parlé d'un opéra intitulé *Saül*, qui doit être représenté prochainement, et sur lequel on paraît fonder de grandes espérances. Ce poème est de M. Soumet et la musique de M. Mermet, jeune compositeur qui est demeuré jusqu'à ce jour absolument inconnu. Ce que les journaux n'ont pas dit, c'est que M. Mermet exerce, au Pont-Saint-Esprit, la profession de pharmacien, et qu'il a cultivé la musique avec une énergie, une persévérance qui révélait une véritable vocation. Il serait assez plaisant de constater que le Conservatoire et les concours de l'Institut ne font pas surgir un seul artiste d'une valeur réelle, et que le génie de la musique nous arrive des déserts de l'Orient avec Félicien David, ou d'une boutique de pharmacien avec M. Mermet.

*** M. Brossard, magistrat à Chalons-sur-Saône, auteur d'une *Synopsie des gammes*, que nous avons recommandée à l'attention des artistes, fait imprimer en ce moment un savant travail intitulé *Théorie des sons musicaux*. Cet ouvrage est le produit des recherches de M. Brossard et d'un de ses amis, M. Suremain de Missery, membre de l'Académie de Dijon, auteur d'un ouvrage sur l'acoustique imprimé en 1793. M. Suremain de Missery est un des premiers auteurs qui ait éclairé par ses travaux cette science obscure; l'ouvrage qu'il va faire paraître avec le concours de M. Brossard ne peut manquer d'être acueilli avec un vif intérêt par tous les savants.

*** M. l'abbé Souaillard, jeune prêtre doué de connaissances musicales assez étendues, et animé d'un zèle éclairé pour la restauration de la musique sacrée, vient de quitter la paroisse Saint-Vincent de Châlons-sur-Saône pour entrer dans l'ordre de Saint-Dominique rétabli par le révérend père Lacordaire.

*** Nous n'avons pu jusqu'à ce jour rendre compte d'une *Méthode de plain-chant* sans nom d'auteur, et adoptée dans le diocèse de Luçon. Cette méthode nous a été adressée par un ecclésiastique de ce diocèse qui paraissait désirer connaître notre jugement sur cette méthode. Nous en parlerons dans un article spécial sur diverses Méthodes. Dès à présent nous pouvons dire que cet ouvrage nous a paru conçu dans de bonnes idées et rédigé clairement, mais d'une manière trop succincte et sans détails suffisants.

*** *Boulogne-sur-Mer*, — Aucune ville de France n'est peut-être en ce moment l'objet de tentatives plus ardentes, d'une sollicitude plus éclairée pour la propagation du chant religieux. M. Ch. Vervoitte, ancien professeur de l'institution Haffringue, jeune artiste d'un talent et d'un zèle dignes d'un plus grand théâtre, a fait des efforts inouïs, des sacrifices admirables pour fonder des cours, des écoles de chants, former des chœurs, et il a obtenu des résultats très satisfaisants. Il va sans dire qu'il n'en est nullement récompensé, et que le clergé lui-même assiste d'un œil morne à tant de dévouement. Puisse

le témoignage de notre sympathie adoucir un peu pour M. Vervoitte l'amertume que lui cause cette indifférence !

*** La Bretagne, qui était fort arriérée sous le rapport musical, est maintenant en voie de progrès. A Lorient, on possède un bon organiste et très habile pianiste, M. Hess, parent de l'excellent organiste de Nanci. Nous avons eu occasion d'entendre à Lorient les études de piano composées par M. Hess et qui nous ont paru très distinguées. A Quimper, M. Lack, organiste de la cathédrale, est également un homme de mérite. A Brest, un jeune artiste, élève de M. Diestch, promet de tenir très honorablement le grand orgue de Saint-Louis qu'on répare en ce moment. A Rennes, le jeune Baudin, élève de la maîtrise de Paris, touche l'orgue d'accompagnement de la cathédrale d'une manière très convenable. Dans la même ville, à la paroisse Notre-Dame, M. Moulin, amateur plein de zèle et de désintéressement, forme des chœurs et fait exécuter de beaux faux-bourdons. On a adopté l'orgue de chœur dans les cathédrales de Quimper, Saint-Brieuc, Rennes et Nantes. Dans cette dernière ville, M. Sinion, maître de chapelle dont nous avons déjà signalé le talent et le dévouement, obtient de grands et beaux résultats pour l'exécution du chant en chœur. On voit que cette partie de la France, qu'on croit être restée en arrière de la civilisation, est cependant bien plus avancée sous le rapport musical que beaucoup d'autres parties de la France. Les artistes éminents que nous venons de nommer vont seconder et étendre ce mouvement artistique.

*** Le jour de l'Assomption, on a exécuté dans la métropole de Paris, à la messe pontificale, la belle messe d'Ant. André, dont nous avons déjà entretenu nos lecteurs. Cette composition d'un style large, d'une facture élégante, également éloignée de la vulgarité prétentieuse qui fait le fond de tant de morceaux de musique d'église et des développements outrés qui doivent faire rejeter des compositions d'ailleurs dignes d'estime et même d'admiration, nous paraît destinée à prendre place dans le répertoire de tous les maîtres de chapelle.

*** Nous recommandons très instamment à ceux de nos abonnés qui se forment une bibliothèque musicale d'y comprendre les ouvrages de Haendel, publiés chez Richaut par le général Clouet. La beauté de l'impression, la correction du texte, la pureté de la traduction italienne distinguent ces publications de toutes celles du même genre qui ont été faites jusqu'à ce jour. Sous le titre de *Collection de chants classiques*, le même amateur a publié un choix des morceaux les plus précieux des anciens maîtres. Ceux qui se destinent à la composition de la musique sacrée ne peuvent espérer de réussir s'ils n'ont fait une étude approfondie de ces chefs-d'œuvre de l'art.

*** M. Vallet de Viriville, auteur d'un ouvrage intitulé : *les Archives historiques du département de l'Aube*, a recueilli le fait suivant, relatif à l'histoire de l'orgue :

« En 1551, les chanoines de Saint-Étienne, de Troyes, firent marché avec Françoys des Oliviers, *maistre composeur d'orgues*, natif de Lyon, demeurant à Troyes, pour fournir à l'église un orgue neuf de six pieds de ton et six

pieds de montre. Les jeux sont détaillés comme il suit dans le marché passé avec cet ouvrier : « Ung plein jeu de flûtes à neuf trous, ung de hautbois » avec la sacqueboute et le cornet sonnant comme quatre joueurs, ung de voix » humaines contrefaittes, ung de cymbales, ung de doucines, ung ressem- » blant à la voix d'ung fausset, ung de harpes, ung chantant comme pèlerins » qui vont à Saint-Jacques avec une voix tremblant, un de fiffres d'Allemands » sonnant comme en une bataille, ung de musette sonnant comme un berger » aux champs, une batterie de sonnetes, sept marches pour pédales, une » voix de rossignol se mouvant en battant des ailes comme s'il estoit en vie, » une trompette sonnant comme en une bataille avec le tambourin. » L'orgue présentait en outre, à la partie extérieure, un mystère mécanique à mouvement, dans lequel deux soldats de bois lapidaient un Saint Étienne à genoux. »

On sait que plusieurs orgues anciennes présentaient de semblables particularités, tels que l'orgue de la cathédrale de Strasbourg, au-dessous duquel on voit encore deux musiciens en costume du XVIe siècle, dont l'un embouche une trompette, tandis que l'autre fait mine de chanter en battant la mesure : deux pédales à portée de l'organiste font mouvoir ces automates. La construction primitive de cet orgue date de 1489, mais sa composition actuelle est du célèbre facteur André Cilermann, qui le refit en 1713.

*** *Des effets de l'orgue.* — Plusieurs historiens racontent qu'à Aix-la-Chapelle, sous le règne de Louis-le-Débonnaire, une femme mourut de frayeur ou d'extase en entendant pour la première fois un orgue. Ce fait ne doit point paraître extraordinaire, si l'on considère quelle est la force des impressions de l'ouïe sur des natures neuves et énergiques telles que les rudes populations du moyen-âge. Des effets semblables se sont produits dans des circonstances analogues. Voici ce que nous lisons dans un article du *Monthly review.*

« En 1824, le roi et la reine des îles Sandwich, sauvages que l'on avait conduits en Angleterre et que le christianisme avait à peine civilisés, entendirent pour la première fois l'orgue de Westminster. J'étais présent à cette cérémonie. Je crois voir encore une femme colossale, dont les traits étaient nobles et la physionomie empreinte de fierté : c'était la reine. Au premier son de l'orgue, elle s'élança de sa stalle, et la dame anglaise qui l'accompagnait eut beaucoup de peine à calmer la violente agitation de la pauvre femme. Toutes les fois que les tuyaux de l'orgue exhalaient leurs mélodies et leurs accords, même frénésie, même étonnement, mêmes exclamations de la part de la reine, qui semblait prête à entrer en convulsions. Enfin on fut obligé de l'emporter, tant cette musique produisait sur elle d'impression. »

Paris. — Imprimerie de Bourgogne et Martinet, 30, rue Jacob.

EXAMEN

DES

DIVERSES MÉTHODES

POUR

L'ENSEIGNEMENT POPULAIRE DU CHANT.

On a fait depuis quelques années un certain nombre de tentatives pour propager le goût et la pratique du chant populaire. Des cours ont été fondés dans plusieurs villes, un ministre de l'instruction publique a rendu obligatoire dans les colléges royaux l'enseignement du chant, quelques évêques ont encouragé cette étude dans leurs séminaires; et malgré ces efforts, on ne signale aucun progrès réel, on ne constate aucun résultat remarquable pour la propagation de la musique.

Pourquoi toutes ces mesures ont-elles été stériles? Je crois pouvoir répondre que la principale cause de l'inutilité de ces travaux, c'est l'absence d'une bonne méthode d'enseignement, et plus encore l'adoption de divers systèmes erronés, mal conçus, compliqués et vicieux, lesquels découragent et rebutent les élèves au lieu de leur inspirer le goût de l'étude et l'amour de l'art.

Ainsi il n'est pas indifférent d'être fixé sur le choix d'une méthode d'enseignement applicable à nos écoles, colléges, séminaires, et convenable pour l'étude simultanée de la musique.

Ce choix d'une bonne méthode est une des conditions indispensables du succès d'un cours de chant populaire; mais ce n'est pas la seule, il faut en outre que l'enseignement soit dirigé par un maître capable, et que le but des études soit clairement défini.

Je me propose d'examiner dans cet article les diverses méthodes usitées, d'énumérer les qualités et les talents que je voudrais

qu'on exigeât du professeur, et enfin d'indiquer le but vers lequel doit tendre toute étude de ce genre. Les vues que je vais émettre ne sont pas de vagues théories, mais le résultat de mon expérience; je désire qu'elles soient accueillies avec confiance par les personnes qui songent à développer autour d'elles le progrès musical.

Parlons d'abord des méthodes. Pour l'enseignement isolé de la musique, c'est-à-dire lorsqu'un maître est chargé d'apprendre cet art à un ou deux enfants, il suffit d'expliquer à chacun d'eux les règles de la notation et du rhythme, et de l'exercer aux diverses intonations à l'aide des exercices qui se trouvent dans les divers solféges. Le solfége de Rodolphe, les solféges d'Italie, du Conservatoire, de Chelard, de Danzi, et en dernier lieu ceux de M. Panseron, ont servi à l'éducation musicale de toute la génération d'artistes qui se sont succédé depuis cinquante ans. Ces méthodes étaient et sont encore les plus convenables pour l'étude isolée de la musique. Mais dès que plus de quinze élèves sont réunis dans une classe pour y recevoir une leçon dont la durée est limitée, ce mode d'enseignement n'est plus applicable. En effet, les élèves n'étant pas tous pourvus d'une intelligence égale, ou n'apportant pas la même attention, ne comprennent pas tous en même temps et de la même manière les explications du professeur, et s'il est obligé d'interroger et d'éprouver chacun d'eux, il dépense un temps considérable à faire pénétrer dans l'esprit des uns des règles qui sont déjà parfaitement saisies par les autres. Lorsqu'il s'agit de la pratique du chant, c'est-à-dire du solfége, les inconvénients de cette méthode sont encore plus grands : on ne peut faire solfier les élèves tous ensemble, car les plus exercés conduiraient les moins habiles, qui s'habitueraient ainsi à chanter de routine sans jamais pouvoir vaincre eux-mêmes aucune difficulté; on ne peut songer, d'un autre côté, à exercer chaque élève séparément, car, dans une classe composée de soixante enfants, et durant une heure, chacun recevrait une minute de leçon et serait inoccupé pendant cinquante-neuf minutes. Il a donc fallu renoncer, pour l'enseignement de la musique dans les écoles, dans les colléges, à l'emploi des méthodes ordinaires pour créer un système d'enseignement qui occupât les élèves tous ensemble et séparément, et pendant toute la durée de la leçon.

Depuis le commencement de ce siècle il s'est produit trois sys-

tèmes principaux, savoir : *la méthode concertante par Choron, le méloplaste par Galin*, et *la méthode de M. Wilhem.* Je vais dire en quoi consistent ces trois méthodes, qui constituent trois modes d'enseignement très distincts, et desquels dérivent plus ou moins toutes les autres méthodes, de MM. Jue, Pastou, Geslin, Massimino, de Rambures, Aimé Lemoine, Paris, etc.

La méthode concertante de Choron est la première en date. Dès l'année 1816 cet artiste si zélé pour la propagation de son art créa une école de musique dans laquelle les élèves étaient exercés progressivement et simultanément au moyen de leçons à quatre parties, dans lesquelles chaque voix suivait une marche particulière et graduée pour chaque genre de difficultés. Chaque partie présentait un genre différent de difficulté, ce qui entraînait la division de son école en quatre classes, dont chacune représentait un degré différent d'avancement.

La *méthode concertante* est divisée en 136 leçons, qui contiennent toutes les combinaisons de mesure, de temps et de tons, et en un mot toutes les difficultés à vaincre pour posséder parfaitement la pratique de la musique. La *méthode concertante* était appliquée de la manière suivante : Choron divisait les élèves, quel qu'en fût le nombre, en quatre classes dont la répartition avait lieu en raison du degré d'intelligence et d'avancement des individus. Chaque élève, muni d'un exemplaire de la méthode, chantait la partie qui correspondait à la classe à laquelle il appartenait, jusqu'à ce qu'il fût reconnu capable de passer dans la classe supérieure. Des moniteurs ou chefs de pupitre dirigeaient les autres élèves. Le maître était au piano ; il donnait le signal, et cent ou deux cents enfants commençaient la leçon à quatre parties qui faisait l'objet de l'étude du jour. Si un élève manquait à la mesure ou à l'intonation, on s'arrêtait, on le faisait exercer seul, et ensuite on reprenait l'ensemble.

Telle est la *méthode concertante*, qu'on ne saurait réellement considérer comme une méthode, mais seulement comme une série d'exercices ou solféges à quatre voix. Cet ouvrage n'a pas survécu à Choron, et nous ne croyons pas qu'il soit destiné à revivre. L'absence de préceptes, de règles clairement expliquées, y nécessite la présence d'un maître très intelligent. Choron suppléait à l'insuffisance de sa méthode par les ressources variées de son esprit ; il savait accommoder son langage à l'intelligence

des jeunes enfants qu'il dirigeait, il savait faire passer dans leur esprit la lumière qui l'éclairait lui-même, et dans leur âme le feu qui embrasait la sienne. Mais un maître comme Choron ne se trouve pas deux fois dans un siècle, et il faut avant tout que les élèves trouvent rassemblés dans un livre les éléments précis, les règles certaines de la science à laquelle ils se livrent. Le professeur pourra compléter, commenter la méthode, mais il est nécessaire qu'elle existe, et dans la *méthode concertante* de Choron on ne trouve pas même l'énoncé des principes de la musique.

Ainsi, ce mode d'enseignement, malgré les résultats que Choron a su lui faire produire, ne saurait être adopté d'une manière générale; d'ailleurs Choron, malgré son immense mérite, n'avait que des notions très imparfaites de composition musicale, et sa méthode est fort mal écrite. Il n'eût pas moins fallu que la plume de Cherubini pour écrire des solféges à quatre voix égales avec la pureté de style nécessaire, car ce genre de composition présente des difficultés assez grandes dont Choron n'a pas su triompher.

Telle qu'elle est, la *méthode concertante* de Choron peut être utilement employée comme exercice dans les maîtrises et conservatoires, là où il s'agit de former des artistes et d'habituer des élèves à exécuter de la musique difficile. Choron a eu un imitateur de sa méthode. M. de Saint-Germain, ancien maître de chapelle de la cathédrale de Versailles et directeur du conservatoire de Caen, homme d'un talent incontestable et le seul des élèves de Choron qui pût continuer son œuvre, M. de Saint-Germain a publié un solfége à quatre parties qui n'a pas eu plus de succès que celui de Choron.

La *méthode* dite du *méloplaste*, inventée par M. Galin, en 1817, a eu assez de retentissement, a été adoptée et professée par un grand nombre de personnes, sans que jusqu'à ce jour elle ait produit de résultat durable. Nous ne croyons pouvoir mieux faire que de rapporter ici l'opinion de M. Fétis (1) sur cette méthode.

« Le méloplaste de Galin est une planche sur laquelle on a tracé des lignes dans la disposition de la portée ordinaire, avec

(1) *Gazette musicale* du 31 octobre 1839.

des lignes additionnelles plus petites au-dessus et au-dessous pour la démonstration des sons aigus et graves. Galin suppose que les sons de la gamme sont représentés par les lignes et par les intervalles qu'elles forment entre elles; et comme il n'y a point de clef à chaque portée, le maître peut appeler à volonté chaque intervalle ou chaque ligne *ut*, *fa*, *sol*, etc. Une baguette dont le bout se promène sur la portée est dans la main du professeur; elle représente la note, et, la tonique étant donnée, elle indique à l'élève dont la voix suit les mouvements, le son qu'il doit entonner. Pour faciliter l'attention, Galin veut qu'on ne note aux yeux de l'élève que des airs connus de celui-ci, en sorte que, par ce procédé, la connaissance de l'intonation précède celle du signe qui la représente, au lieu que dans la méthode ordinaire, la notion du signe précède celle du son, ce qui, dans l'application, exige une longue habitude. Il y a dans cette idée quelque chose de véritablement utile et qui pourrait être introduit avec avantage dans les divers systèmes d'enseignement de la musique.

» Le défaut radical de la méthode du *méloplaste* et d'autres du même genre, c'est qu'il faut bien en venir à montrer enfin aux élèves de la musique écrite et chargée de tous les signes dont on leur a dérobé la connaissance et dont l'usage est pour eux un mystère, et dont l'aspect compliqué n'a plus de rapport avec les idées simples auxquelles ils sont accoutumés. Alors se révèle une incontestable vérité, c'est qu'on a appris quelque chose qui peut servir d'introduction à la musique, mais qui n'est pas la musique elle-même. »

Ce jugement que M. Fétis porte sur le *méloplaste* est entièrement conforme au mien; j'ajouterai seulement que les inconvénients que j'ai signalés au commencement de cet article ne sont nullement détruits par cette méthode. Les élèves y sont exercés un à un par un seul maître, et cet exercice est insuffisant pour leur faire comprendre la théorie par la pratique. Ainsi, le problème à résoudre dans une méthode de musique appropriée à l'enseignement populaire, c'était d'occuper chaque élève en particulier et tous ensemble en suivant le degré d'aptitude ou d'instruction de chacun d'eux. La méthode concertante de Choron présentait cet avantage pour la pratique; mais, comme nous l'avons dit, la théorie n'y existait pas. Il restait donc à faire un ouvrage plus complet, une méthode plus rationnelle, et jusqu'à ce jour

c'est M. Wilhem qui paraît avoir mieux atteint le but. Voici dans quelles circonstances ce célèbre maître produisit sa méthode.

En 1819, une société s'organisa à Paris pour encourager l'instruction primaire, et en particulier l'enseignement mutuel. Cette société avait pour fondateurs : MM. de Lasteyrie, le baron de Gérando, Maine de Biran, M. Jomard de l'Institut et quelques autres hommes éminents par leur savoir ou leur position. M. Wilhem présenta sa méthode aux membres de cette société, et comme elle était tout-à-fait conforme à l'esprit et aux règlements de l'enseignement mutuel, elle fut adoptée, et depuis cette époque, c'est-à-dire depuis 25 ans, elle est appliquée dans les principales écoles de la ville de Paris, où elle a produit des résultats assez importants et que nous jugerons tout-à-l'heure.

La méthode de M. Wilhem consiste dans la division de l'étude de la musiqne en trois branches distinctes : *lecture, intonation, rhythme ;* chaque partie se divise elle-même en autant de tableaux ou cartons qu'il y a de chapitres. Les élèves sont séparés par groupes ; chaque groupe est dirigé par un moniteur ou élève-instructeur, sous la surveillance générale du maître. Six à huit élèves rassemblés devant un tableau y sont exercés par l'élève moniteur : un groupe étudie la lecture des notes, un autre s'exerce à la lecture rhythmique, un autre à l'intonation, et enfin le maître réunit quelquefois toutes les voix pour divers exercices d'ensemble. M. Wilhem a emprunté à toutes les autres méthodes ce qu'elles lui ont paru contenir d'utile au progrès de ses élèves : à M. Massimino, la dictée de la mélodie sur des ardoises ; au méloplaste, un indicateur vocal ou tableau des clefs et des notes pour habituer à la transposition, à la connaissance des clefs, à la formation de l'échelle tonale. Tous ces emprunts sont distribués dans la méthode avec intelligence, et en résumé cet ouvrage est le meilleur qui existe en ce genre. Cependant nous y trouvons deux défauts graves qu'il importe de signaler.

Le premier, c'est l'absence de règles, de conseils et de soins pour la culture de l'organe vocal, et de ce qu'on appelle l'art du chant.

Il ne suffit vraiment pas de pouvoir lire exactement les notes, exécuter avec justesse des intervalles, observer avec précision la mesure, il faut encore savoir gouverner sa voix, en connaître l'étendue et la nature, en varier les inflexions selon la pensée du

compositeur et le caractère de la mélodie; il faut être exercé à employer les différents registres de la voix sans qu'il en résulte un contraste choquant; il faut enfin respirer à propos et prononcer correctement les paroles. Si toutes ces observations sont négligées, la musique n'a plus aucun charme et ne produit pas les effets qu'on en attend. D'ailleurs, si l'on veut que l'étude du chant concoure à l'amélioration morale des individus, suivant la pensée des philosophes et des physiologistes, il est nécessaire qu'on donne au peuple, par l'exercice de la musique vocale, l'idée de la délicatesse, du goût, de l'expression, que demandent les paroles ou la mélodie.

La méthode Wilhem se tait sur ce point important, et lorsque j'ai assisté aux cours publics dans lesquels cette méthode est suivie, j'ai toujours reçu une impression désagréable de la rudesse des voix. Il est vrai que ce défaut est tempéré à Paris et dans les grandes villes par la possibilité qu'ont les élèves d'entendre quelquefois chanter avec goût, soit dans des concerts, dans les églises, dans les maisons particulières et même au théâtre. Ces auditions de musique, si rares ou si imparfaites qu'elles soient, révèlent du moins aux élèves le sentiment de l'expression. Mais si on en venait à enseigner la méthode Wilhem dans les écoles de village, on s'apercevrait bientôt de la lacune qui existe, et qu'on devra combler pour rendre cet ouvrage tout-à-fait utile.

L'autre défaut de la méthode Wilhem est d'avoir emprunté à l'enseignement mutuel toutes les manœuvres usitées dans les classes qui suivent ce mode d'enseignement; ces manœuvres sont puériles et n'ont aucun résultat pour le progrès des études ni même pour la discipline.

L'avantage capital de la méthode Wilhem, c'est l'art particulier avec lequel les élèves y sont divisés de manière à réaliser ce problème de l'enseignement simultané, savoir : occuper l'intelligence de chaque élève en particulier et de tous ensemble pendant toute la durée de la classe, et selon le degré d'avancement de chacun.

En résumé, cette méthode est la moins imparfaite de celles qui ont vu le jour en France depuis qu'on a essayé d'y introduire l'enseignement du chant dans les écoles. Nous conseillons nous-même d'adopter l'ouvrage de M. Wilhem dans les petits séminaires, colléges, écoles, cours d'adultes, etc.; un maître intelligent

suppléera facilement à ce qui manque à cette méthode, et en élaguera les minuties puériles qui la déparent.

Si les réflexions que je viens de faire et les jugements que je viens d'émettre peuvent aider mes lecteurs à fixer leur opinion sur le choix d'une méthode, il n'est pas aussi facile de déterminer les qualités qu'on doit exiger du professeur. Ces qualités forment cependant la seconde condition de succès des cours de chant populaire.

F. Danjou.

(*La suite au prochain numéro.*)

CONGRÈS SCIENTIFIQUE

DE FRANCE.

A M. LE DIRECTEUR DE LA REVUE.

Reims, 10 septembre 1845.

MON CHER AMI,

Vous attendez sans doute sur cette solennité scientifique depuis longtemps annoncée, des détails propres à intéresser nos communs lecteurs. Je vais essayer de répondre à ce désir, sans toutefois me flatter d'y satisfaire; car, vous le savez, le dédain qu'affecte Paris pour les efforts tentés par la province dans un but de décentralisation intellectuelle ne permet pas à l'attention publique de prendre assez au sérieux ces manifestations. On décourage ainsi le zèle de beaucoup d'hommes dont la présence pourrait accroître notablement l'éclat de ces assemblées, et par là l'on empêche celles-ci de produire tous les résultats qu'il serait permis d'en espérer.

Le congrès de Reims n'a pourtant pas eu trop à se plaindre d'une pareille défaveur; présidé par l'un des prélats les plus éminents de l'Église de France, il avait attiré plusieurs des notabilités littéraires et scientifiques que la province rémoise a données à la capitale. Je citerai seulement MM. Paulin Pâris et Didron, de la Bibliothèque royale. Mais ce qu'il y a eu de plus remarquable dans cette réunion, c'est le concours empressé des membres du clergé, accourus de plusieurs diocèses pour prendre part aux travaux du congrès. L'histoire, l'archéologie, la littérature et les beaux-arts ont surtout profité de ce concours. Le clergé a dignement répondu à l'appel de monseigneur l'archevêque de Reims; ce docte prélat, qui s'est mis à la tête du mouvement intellectuel de son

diocèse (1), genre d'apostolat qui convient merveilleusement à notre époque, a été constamment l'âme du congrès; il lui a ouvert les portes de son splendide et historique palais, et a présidé toutes les réunions générales. Ces réunions annoncées par le son du bourdon de la métropole, présidées par un archevêque, honorées de la présence d'un autre prélat, monseigneur l'évêque de Versailles et d'un grand nombre d'ecclésiastiques, ressemblent, comme on l'a dit, à un concile; j'ajouterai que, par ce rapprochement des éléments laïque et ecclésiastique, que tant de circonstances ont retardé parmi nous, de pareilles assemblées peuvent servir puissamment les intérêts religieux.

Je dois me borner ici à vous entretenir d'une seule des innombrables questions qui ont été soulevées aux diverses réunions des congrès, la question musicale. Des différents articles du programme relatifs à ce sujet, un seul a été l'objet d'une discussion, la réforme de la musique religieuse. Bien que le résultat des travaux du congrès, en tant qu'assemblée délibérante, ait une valeur fort contestable, vous me permettrez néanmoins d'y attacher une certaine importance sous un double rapport : d'abord comme expression au moins probable de l'opinion générale; car cette opinion doit se traduire assez fidèlement dans une assemblée d'hommes inconnus les uns aux autres, habitants de diverses provinces et réunis fortuitement, sans but arrêté d'avance; ensuite comme moyen offert aux hommes d'étude d'établir entre eux des relations, de contrôler mutuellement leurs opinions, de les modifier par la discussion, ou d'en confirmer la vérité dans leur esprit par l'identité des résultats auxquels ils ont pu arriver sans concert préalable. Sous ce dernier rapport j'aurais bien des choses à dire; mais, sans entrer dans des détails qui importent peu au public, je constaterai seulement ce point : tandis que nous nous plaignons de l'indifférence générale du clergé et des laïques pour les tentatives qui ont pour but la réforme de la musique religieuse, les vœux que nous formons, les idées que nous essayons de réaliser sont partagés par beaucoup plus de personnes qu'on ne le croit communément. Ces personnes vivent dans l'isolement, sans appui pour leurs idées; elles ne rencontrent même le plus souvent dans

(1) Monseigneur l'archevêque de Reims, fondateur et président de l'Académie de Reims, était aussi président de la commission d'organisation du congrès.

les localités qu'elles habitent, au lieu de la sympathie qui devrait favoriser leurs projets, qu'une répulsion décourageante qui tend à les faire passer pour des esprits singuliers, des gens à paradoxes, stériles investigateurs d'un passé que les progrès actuels condamnent à l'oubli. Chacun reconnaîtra ici sa propre histoire; on reconnaîtra aussi qu'un pareil isolement a dû faire avorter des projets utiles, lasser de généreux efforts. Il n'y a pas d'autre moyen de détruire cet obstacle que de donner à tous ces esprits unis dans une pensée commune, mais séparés par les distances, un centre où ils puissent se rencontrer. Sous ce rapport, le congrès de Reims laissera de précieux souvenirs à ceux qui y ont assisté. On a pu s'y convaincre que la réforme de la musique religieuse d'après les principes de la tradition était une idée plus généralement acceptée qu'il n'est possible de le croire à la vue du spectacle décourageant que nous présente à cet égard la presque totalité de nos églises. Les extraits des séances que je vous envoie à la suite de cette lettre sont loin de donner une idée complète de ce qui s'est fait sous ce rapport. La question de la musique religieuse n'a pas été renfermée dans l'enceinte de la section des beaux-arts; on s'en est occupé partout, dans les conversations particulières, dans les réunions intimes, dans les solennités liturgiques de la métropole. Sans doute la masse n'y a point pris part; mais tous ceux qui ont joué un rôle dans la discussion se sont rencontrés, ainsi que vous le verrez, dans les conclusions principales. Tous ont proclamé à l'envi la nécessité de remettre en honneur l'antique chant de l'Eglise catholique. Tout au plus quelques vœux timides se sont-ils manifestés pour le *perfectionnement*, comme on disait au XVIIIe siècle, de ce chant, écho des discussions élevées dans la section d'archéologie, où quelques voix demandaient aussi que l'on voulût bien apporter certains *perfectionnements* à l'art du moyen-âge. Une seule chose est regrettable, c'est qu'aucun membre du clergé n'ait pris une part active à cette discussion, à laquelle plusieurs ecclésiastiques présents au congrès étaient certainement capables d'apporter d'excellents et précieux éléments. Au reste, cet épisode du congrès de Reims laissera dans la *Revue*, j'en ai l'assurance, d'autres souvenirs que ceux d'un procès-verbal. M. Fanart, dont vous connaissez depuis longtemps l'esprit élevé et la solide érudition en matière de critique musicale, a bien voulu me promettre le travail dont il a

donné lecture, et dans lequel il a exposé d'une manière si lumineuse la symbolique chrétienne relative à la musique. Cette circonstance m'interdit tout autre éloge.

Il serait bien à désirer que l'illustre métropole de Reims se confiât davantage à M. Fanart pour la réforme de son lutrin. En cela cet esprit éminent porte, à n'en pas douter, la peine du préjugé que les localités conservent contre les hommes auxquels elles ont donné le jour : *nemo propheta in patria sua.* L'orgue d'accompagnement, que M. Fanart tient avec tant de distinction, est sans doute une amélioration importante dans l'exécution du plain-chant; mais ce plain-chant, composé vers 1745 par le maître de chapelle Hardouin, est d'un style détestable, rempli de formes dures et rebutantes, d'effets de tonalité et de rhythme empruntés à la musique moderne : tout cela est confié à des voix caverneuses, renforcées de serpents, et accompagnées en certaines circonstances par des faux-bourdons dus à l'imagination féconde du même maître, et écrits dans le style dur et incorrect de l'école française de ce temps. Quant à la musique, la métropole de Reims vit sur les mêmes traditions; les messes et les motets du même Hardouin remplacent fréquemment dans les offices le plain-chant qu'il composa. On peut même dire que le service musical dans cette basilique se fait avec beaucoup plus de luxe que dans la plupart des églises de France, même de la capitale : les solennités dans lesquelles la musique doit être employée sont fixées par le cérémonial, et elles sont très nombreuses. Malheureusement, cela n'a d'autre résultat que d'introduire dans les offices une musique dénuée d'intérêt et souvent de convenance. En outre, l'exécution, qui est toute de routine, ne contribue pas à la faire accepter par ceux qui en condamnent le principe.

Et à ce propos je ne veux pas omettre un des souvenirs les plus précieux du congrès. Monseigneur l'archevêque, voulant nous rendre témoins des pompes imposantes que l'église de Reims déploie aux grands jours de solennité, nous convoqua dimanche à une messe qu'il célébra pontificalement. Je ne veux point vous entretenir de tous les détails de ce cérémonial majestueux, de cette foule d'assistants revêtus des plus riches ornements, de ces marches solennelles des enfants de chœur portant à l'autel les instruments du sacrifice, de ces *laudes* ou acclamations

chantées après la collecte devant le trône du pontife, enfin de tous ces antiques usages inconnus aux autres églises, qui, à Reims, se sont conservés intacts au milieu des changements de la liturgie; tout cela a produit sur les assistants une de ces impressions ineffaçables que les touristes vont chercher à Rome, et que, si le cérémonial était l'objet d'une attention constante de la part du clergé, chacun pourrait trouver dans sa propre paroisse. Mais oserai-je ajouter que tout cela était comme perdu au milieu d'une messe à grand orchestre de ce Lesueur, dont, pour me servir de l'expression de son collègue à l'Institut, M. Raoul Rochette, dans l'élégante notice qu'il a consacrée à sa mémoire, la musique est trop dramatique pour l'église et trop religieuse pour le théâtre? Vous n'attendez pas de moi un jugement sur cette musique que vous avez depuis long-temps appréciée; permettez-moi seulement de déclarer ici que jamais je n'en ai mieux senti le vide et l'inconvenance que dans ces grandes cérémonies auxquelles pourtant on s'obstine à l'accoler. C'est que la pompe même que l'église déploie en ces occasions, le parfum d'antiquité dont ces cérémonies sont empreintes, fait mieux ressortir le contre-sens d'une musique basée sur les habitudes du théâtre moderne. Aussi le désappointement a-t-il été général. Le vœu manifesté en séance générale la veille même de l'exécution par M. Bard, et qui avait attiré à son auteur quelques paroles sévères de la part du vénérable président du congrès, fut même ratifié par l'assentiment général, après que l'on eut l'expérience de la musique dont M. Bard avait demandé la suppression. Cette circonstance semble même avoir exercé une heureuse influence sur la suite de la discussion relative à la musique religieuse, qui avait été renvoyée au lendemain.

Je ne vous ai entretenu que d'une partie de mes impressions de voyage. S'il s'agissait d'autre chose que d'une ville située à quarante lieues de Paris, il faudrait encore vous décrire les magnificences que l'art du moyen-âge a déposées au sein de la cité rémoise, et faire appel aux grands souvenirs historiques qui ont constamment environné notre réunion. Mais il faut passer les frontières, franchir le Rhin ou les Alpes, pour avoir le droit de raconter de semblables impressions. Nous lisons chaque année dans les journaux vingt descriptions des cérémonies de la semaine sainte à Rome, et qui songe à parler des pompes liturgi-

ques de Reims ou de Lyon? Quoi qu'il en soit, je conserverai toujours précieusement le souvenir de cette grande assemblée, et il me sera permis de croire que nos pacifiques discussions sur l'art chrétien, en présence des plus nobles monuments qu'il ait inspirés, auront laissé dans l'esprit de ceux qui y ont pris part un souvenir fécond et durable, que les nouveaux débats des congrès futurs viendront sans cesse raviver. Puissent les hommes qui n'ont pas perdu toute foi dans l'avenir intellectuel de la province, et dont le zèle défraie ces réunions, s'y préoccuper de plus en plus des questions qui peuvent s'y traiter avec le plus d'avantage, parce qu'elles réunissent plus étroitement les esprits dans un commun effort, la restauration de l'art chrétien dans toutes ses branches, et le triomphe de ses doctrines dans toutes les intelligences.

Recevez, etc.,

STÉPHEN MORELOT.

Extrait du compte-rendu des séances de la cinquième section du Congrès scientifique (Littérature et Beaux-Arts).

SÉANCE DU 5.

M. Fanart a la parole sur la cinquième question du programme ainsi conçue :

« Faire l'histoire de la musique à Reims avant et après l'introduction de l'harmonie dans l'art musical. S'attacher spécialement à rechercher si l'école gallo-belge a eu quelque influence sur les productions des artistes rémois. »

L'art musical est ancien à Reims, et l'orateur cite Hucbald, qui vint à Reims, appelé par Foulques en 893 ; l'archevêque Gerbert, qui enseigna la musique et la facture des instruments. Au sujet de ce dernier, Guillaume de Malmesbury parle d'un instrument qui était mis en jeu *per vim aquæ calidæ*, c'est-à-dire d'un orgue mû par la vapeur. M. Fanart cite encore Colin Mulet, que Thibaut de Champagne prit à son service comme ménestrel, et Guillaume de Machault, qui composa une messe à quatre parties. Au XIVe siècle, l'école de Reims envoyait des musiciens à la cour; Jehan Tonnet, de Reims, était au nombre des treize ménestrels qui jouaient à la cour de Charles V, et il jouait lui-même du demi-canon; le chapitre de Reims envoyait à Cambrai des artistes pour y étudier à l'école gallo-belge. M. Fanart fait, d'après Marlot, l'éloge de cette école sévère, et il déplore

en passant la légèreté et la mondanité de la musique religieuse actuelle. Aujourd'hui, en présence de la musique d'opéra qui règne exclusivement dans l'église de Reims, Marlot se voilerait la face pour ne pas voir les abominations de la muse dramatique dans le temple du Très-Haut.

SÉANCE DU 6.

Dans les temps modernes, il est peu de noms à citer. N'oublions pas toutefois Henri Hardouin, qui, vers 1748, composa beaucoup d'ouvrages musicaux dont la plupart sont faibles, il est vrai, mais dont quelques uns pourtant ont un certain mérite. Plus nous approchons de la fin du XVIIIe siècle, dit M. Fanart, plus la disette est constante.

La discussion est ouverte sur la quinzième question du programme : « Quelle est la réforme à introduire dans la musique religieuse en France? » La parole est donnée à M. Joseph Bard.

L'orateur ne voit pas qu'il y ait lieu à réformer la musique religieuse. Il demande purement et simplement sa suppression. Le plain-chant a été fait dans l'Église, par l'Église et pour l'Église; lui seul est à la fois traditionnel et populaire; lui seul se lie naturellement aux observances liturgiques. La musique, au contraire, allonge inutilement les offices, et tient en suspens la piété populaire.

La parole est ensuite donnée à M. Stéphen Morelot, de l'école des chartes. L'orateur établit d'abord que la distinction entre le plain-chant et la musique religieuse est toute moderne : jusqu'au XVIe siècle il n'y eut pas d'autre musique religieuse et même profane que le plain-chant; car les chants guerriers ou populaires avaient les mêmes modes, le même style, la même notation que le chant ecclésiastique. L'Église dominait l'art tout entier comme elle gouvernait toutes les intelligences. Le plain-chant est donc la musique spéciale du catholicisme, le chant authentique de l'Église, le type primaire de la musique religieuse. Il faut donc le conserver précieusement; mais en même temps il faut travailler à sa restauration sous le double rapport de l'exécution et de la composition. Sans faire aucune application locale, l'orateur dit que le plain-chant est mal exécuté, qu'il y a absence totale de sentiment religieux, et que la plupart des nouveaux chants ne sont pas faits pour l'inspirer. La majeure partie des diocèses de France a répudié en masse, dans le cours du dernier siècle, les chants séculaires qui y étaient en usage, pour leur en substituer de nouveaux, et cette substitution a été déplorable. Quant aux moyens de réforme, il faut d'abord revenir aux anciens textes liturgiques, il faut étudier le plain-chant dans ses sources historiques, se pénétrer de son esprit et de son caractère: alors l'œuvre du XVIIIe siècle sera jugée et condamnée. Ces moyens de réforme, l'orateur ne fait que les indiquer; il les développera si la discussion s'engage sur ce point.

En terminant, il se demande si l'Église peut accepter, dans certains cas et sous certaines conditions, le concours de la musique moderne; contrairement au préopinant, il se déclare pour l'affirmative, d'abord par une certaine défiance des opinions extrêmes, ensuite par respect pour la conduite de l'Église. — Elle n'a jamais défendu directement ni indirectement la musique moderne, comme on peut le prouver par les actes de Jean XXII, de Benoît XIV et de Pie IV, et de beaucoup d'autres papes, qui se rapportent à cette matière. L'Église a exercé le droit qui lui appartient de déterminer le style, les formes et les développements que comportent les convenances liturgiques. Elle a prononcé en mainte circonstance sur les abus qui déshonorent cette partie du culte. Mais elle n'a jamais songé à mettre entre elle et les progrès de l'art une barrière infranchissable. — L'Église est de tous les temps; son influence doit s'exercer sur l'art comme sur la civilisation tout entière.

L'orateur ajoute que l'autorité ecclésiastique ne doit ouvrir le sanctuaire à l'art moderne qu'avec une extrême réserve; elle ne saurait se montrer trop sévère dans le choix de la musique exécutée dans nos solennités; car ce qu'on appelle aujourd'hui musique d'église, sans en excepter la messe de Lesueur qu'on doit chanter à la cérémonie du lendemain, n'est qu'une branche de l'art dramatique.

En résumé, prépondérance du plain-chant, et nécessité de l'exécuter dans toute la perfection qu'il comporte et suivant l'esprit qui l'a conçu, emploi modéré de la musique moderne, pourvu qu'elle ne soit pas incompatible avec l'esprit de la prière publique, telle est la pensée de l'orateur.

La suite de la discussion est renvoyée à lundi.

SÉANCE DU 8.

M. Fanart prend la parole sur la question n° 15 : « Quelle est la réforme à introduire dans la musique religieuse en France? »

L'orateur examine comment s'est formée la musique chrétienne; — comment elle s'est dénaturée et corrompue; — comment on peut la faire rentrer dans sa voie normale. Le christianisme imprima son cachet à toutes les formes d'art. C'est ainsi que la musique de l'église primitive refléta, comme la peinture et l'architecture, la vertu-mère du dogme chrétien, la vertu par excellence, c'est-à-dire l'amour du prochain, la charité, qui forme le fond de toute la symbolique chrétienne. De là cette tendance à unir dans une seule voix la prière de tous; de là l'usage de chanter en chœur tous les morceaux de la liturgie. Les prières de l'Église sont remplies de passages qui témoignent de sa sollicitude pour la psalmodie. Mais pour que le chant pût être dit par le peuple, il fallait qu'il fût simple et d'une tonalité accessible à tous, c'est-à-dire puisé dans les registres intermédiaires de la voix humaine. Aussi, les fondateurs de la musique chré-

tienne, saint Damase, saint Grégoire, modifièrent profondément la musique grecque; les petits intervalles chromatiques furent nécessairement bannis, ainsi que la sixte, la septième et l'octave. Le *cantor* donnait le diapason, et tout le peuple se réglait sur cette intonation. Pour ne point fatiguer la mémoire des fidèles, les mêmes chants revenaient souvent: le *Credo*, par exemple, restait invariable. La voix de tous les assistants, réunie et fondue dans une psalmodie fort simple et presque syllabique, symbolisait leur union dans la foi et dans la charité. Le rhythme, propre surtout à éveiller les passions, le rhythme, dont les philosophes païens avaient déjà condamné l'abus, fut enlevé de la musique chrétienne, qui acquit ainsi un caractère particulier de simplicité, de grandeur, de placidité, et constitua un art *suî generis* parfaitement adapté au dogme dont il était l'expression. — Aujourd'hui il ne reste plus que quelques vestiges obscurs de cet art si regrettable. Déjà au XIVe siècle, Jean XXII s'était efforcé de maintenir la musique chrétienne dans ses voies traditionnelles; mais quand ces traditions païennes, chassées de Byzance par la conquête de Mahomet, eurent débordé en Europe, l'art grec envahit bientôt tous les esprits. La musique religieuse subit, comme tout le reste, cette domination; un art factice, en désaccord avec le rite chrétien, pénétra dans les temples; le rhythme et les modulations s'introduisirent dans le chant grégorien, et le dénaturèrent complétement. Un homme de talent, Monteverde, qui trouva l'accent expressif, fut l'auteur de cette révolution. — Une curieuse circonstance historique contribua à la décadence du chant ecclésiastique. François Ier, qui aimait les voix basses, peupla sa chapelle de *gros Picards*, choisis parmi les basses-tailles les plus profondes. Le caprice royal fut courtisé et imité. Toutes les églises cherchèrent des voix de taureau, *taurinæ voces*, et le peuple dut cesser de chanter l'office. Les voix de taureau obtinrent tant de vogue qu'il fallut les payer très cher. Ce fut alors qu'un chanoine d'Auxerre, Edme Guillaume, inventa ce désastreux engin qu'on appelle le serpent.

Ce n'était pas assez de tant de désastres : le clergé lui-même travailla à la ruine de la liturgie. On composa de nouveaux bréviaires qui nécessitèrent de nouvelles cantilènes, composées par des écoliers barbares et sans goût. Les prêtres cessèrent de mêler leur voix à celle des chantres. En un mot, la liturgie musicale, abandonnée par ceux qui avaient mission de la défendre, fit place à la musique dramatique, qui, de nos jours, règne en souveraine à l'église comme au théâtre. Selon M. Fanart, l'opéra est transporté au temple; et, pour peu qu'on descende encore un peu cette pente si glissante, l'orateur ne désespère pas d'entendre un jour à l'église le rhythme de la valse et les mélodies qui courent les rues. Sans doute il y a d'admirables inspirations dans la musique religieuse de Mozart, de Lesueur, de Jomelli et de quelques autres; mais cette musique n'en est pas

moins un contre-sens dans une basilique chrétienne. Une réforme est donc indispensable. Ce n'est pas à dire pour cela qu'on doive brusquement supprimer la musique. Une réaction exagérée serait pernicieuse à l'art musical, sur lequel le christianisme doit exercer une notable influence. Mais il faudrait se borner à faire chanter en musique les parties non populaires de l'office, comme l'*Introït*, le *Graduel*, l'*Offertoire*, et laisser chanter au peuple le *Kyrie*, le *Gloria*, le *Credo*, en prenant soin d'élever l'intonation de tous ces morceaux (1). On doit surtout proscrire la musique moderne, dont le caractère distinctif est le drame, et dont on ne peut séparer le rhythme et les intervalles chromatiques. M. Fanart termine en émettant le vœu de voir repousser tout ce qui a été fait en musique religieuse depuis Palestrina, et proclame l'étude du chant grégorien comme le plus efficace moyen de réforme.

M. de Coëtlosquet, après avoir rappelé cette parole d'un auteur contemporain : « L'ogive s'élance vers le ciel comme une prière, » fait l'observation suivante : Si le symbole de la prière est quelque chose de si magnifique, combien plus belle encore est la prière quand elle sort de mille bouches à la fois! D'où il conclut que, dans son opinion, le plain-chant est préférable à la meilleure musique religieuse à laquelle la voix du peuple ne peut s'unir.

M. Morelot prend la parole. Il se rencontre avec M. Fanart sur les points principaux de la question. Il pose en principe que tout objet destiné au culte doit être séparé de l'usage commun par une appropriation spéciale : il en fut ainsi du plain-chant qui fut la forme musicale adaptée à l'église, et qui doit servir de type à la musique ecclésiastique. Quant à la question de savoir si quelque accompagnement instrumental doit ou non soutenir et guider les voix, M. Morelot se prononce pour la conservation de l'orgue, consacré depuis si longtemps ; mais il voudrait qu'on pût arrêter les débordements d'imagination que se permettent certains organistes. Les phrases banales et de mauvais goût qui remplissent les versets détruisent l'unité d'impression, la majesté du style. La tradition est la considération qui doit dominer toute la question de la réforme de la musique religieuse.

M. de Roisin croit que la restauration du plain-chant parmi les fidèles rencontrerait de grandes difficultés. On a tenté cette résurrection en Allemagne ; mais la hauteur de l'intonation arrête la plupart des voix. Si l'on se propose sérieusement de ressusciter le plain-chant, il faut instruire le peuple dans des écoles de chant, et surtout prendre un diapason modéré.

M. Fanart répond que tous ceux qui désirent la réforme du chant religieux s'accordent à demander que le chant soit élevé, non point au diapason

(1) Nous avouons qu'il nous est impossible de partager les opinions de M. Fanart sur ce point ; nous y répondrons dans notre prochain numéro. (*Note du directeur.*)

du premier ténor, mais bien à l'échelle des voix communes, qui est celle du second ténor. L'orgue peut servir à régler l'intonation.

SÉANCE DU 10.

M. de Coëtlosquet prend la parole pour faire un rapport, au nom de la commission nommée dans la précédente séance, pour s'occuper de la réforme à introduire dans la musique religieuse. La commission propose à la section d'émettre le vœu :

1° Que le plain-chant soit restauré, tant sous le rapport de l'intégrité des monuments que sous celui des traditions d'exécution;

2° Que l'intonation du plain-chant soit mise en rapport avec l'étendue des voix les plus communes;

3° Que la musique, accompagnée par l'orgue et au besoin par quelques autres instruments, dans le but unique de soutenir les voix, soit conservée dans l'église, mais cependant qu'elle soit exclusivement appliquée aux parties les moins populaires de l'office;

4° Que si certains plains-chants populaires, caractéristiques d'une solennité, comme l'*Hæc dies* de Pâques ou le *Veni Sancte Spiritus* de la Pentecôte, sont traités musicalement, le chant ecclésiastique serve de thème obligé à ces compositions;

5° Que l'on s'en tienne enfin, pour toute musique admise dans l'Église, à l'harmonie consonnante et aux dissonances préparées.

M. Goulet attaque les conclusions de la commission, et dit que ce serait le renversement de ce qu'a produit la sagesse des temps. Selon l'orateur, on ne saurait trop perfectionner le chant de l'Église : or, loin de le perfectionner, le plain-chant le détériorerait.

M. Loriquet expose que le plain-chant a été défiguré par les moines, et a, par conséquent, perdu tout caractère et toute authenticité.

M. Stéphen Morelot répond au préopinant qu'il est facile de reconnaître les altérations dont il se plaint, et de restituer dans toute leur pureté les passages corrompus dans la suite des temps.

M. Maubeuge soutient que le chant populaire serait d'un très mauvais effet; il dit qu'on peut en avoir un échantillon dans les parties de l'office où le peuple mêle sa voix à celle du chœur : dans ces moments il y a cacophonie complète.

M. Fanart fait remarquer que tout ce qui vient d'être objecté aux conclusions de la commission a été réfuté d'avance dans la séance précédente, et que, pour y répondre, il faudrait recommencer la discussion, ce qui semble inutile, attendu que l'assemblée paraît suffisamment éclairée.

M. le président appuie l'observation de M. Fanart, et met successivement aux voix les propositions de la commission, qui sont adoptées à une grande majorité.

DU DEMI-TON

DANS LE PLAIN-CHANT.

LETTRE A M. LE DIRECTEUR DE LA REVUE.

Agen, le 30 août 1845.

MONSIEUR,

J'ai applaudi de tout cœur à la publication de votre *Revue de la musique religieuse*, parce que j'ai vu dans cette œuvre un commencement de restauration de l'art musical catholique. La science du plain-chant, l'une des belles créations du catholicisme, s'en allait, oubliée et perdue dans la routine d'une psalmodie toute mécanique; on lisait encore les notes de nos antiphonaires, mais on ne les comprenait plus, et l'on pouvait prévoir qu'à une époque plus rapprochée, cette langue musicale serait tombée à l'état d'hiéroglyphe. J'espère, Monsieur, que votre appel au clergé sera entendu, et qu'on ne voudra pas sacrifier notre beau chant ecclésiastique à la musique passionnée des théâtres. L'essentiel est de bien convaincre les esprits que le plain-chant, bien compris et bien exécuté, renferme des beautés qui peuvent rivaliser avec les effets de la musique moderne, et qui l'emporteront toujours quand il s'agira de les appliquer l'un ou l'autre aux cérémonies du culte catholique.

Cependant je ne veux pas être exclusif, j'aime trop la musique pour cela. Je crois qu'on pourrait tirer un très grand parti, même dans l'ordre religieux, du système musical moderne, utiliser les richesses et la variété de son harmonie; mais il faudrait que les compositeurs de musique religieuse voulussent bien comprendre qu'on ne doit pas chanter à l'église comme à l'Opéra : il nous faudrait des compositeurs, hommes de foi et de piété, bien imbus des principes du chant ecclésiastique, et exempts des préjugés de l'école profane.

Tout cela n'existe pas encore, mais pourra se rencontrer plus tard; vous aurez le mérite d'y avoir certainement beaucoup con-

tribué, Monsieur, par la publication du recueil que vous avez fondé. Je prends la liberté de vous adresser quelques réflexions sur les articles de M. Fétis, publiés dans les nos 1 et 3 de votre *Revue*. Vous apprécierez ces notes comme vous l'entendrez.

Agréez, etc. A.-M. David,

Chanoine, archiprêtre à la cathédrale d'Agen.

OBSERVATIONS SUR LES ARTICLES DE M. FÉTIS RELATIFS A L'EMPLOI DU DEMI-TON ACCIDENTEL DANS LE PLAIN-CHANT.

En terminant son deuxième article sur l'emploi du demi-ton accidentel dans le plain-chant (1), M. Fétis disait : « Ici se ter-
» minent les recherches que nous avons cru devoir faire sur une
» des questions les plus délicates de la théorie du plain-chant.
» Nous croyons avoir résolu d'une manière satisfaisante les diffi-
» cultés qu'elle soulève: cependant, s'il restait quelque doute
» dans l'esprit de nos lecteurs sur quelqu'une de ces difficultés,
» on nous ferait plaisir en nous communiquant les objections
» qu'on croirait avoir trouvées, nous les soumettrions à l'analyse,
» et peut-être pourrions-nous ajouter quelques clartés nouvelles
» à celles que nous croyons avoir portées dans l'objet de notre
» travail. » Encouragé par cette invitation, si pleine de modestie, de ce savant critique, nous osons ajouter quelques idées aux siennes, et essayer quelques observations que nous soumettons humblement à son examen.

M. Fétis, cherchant la cause de l'emploi du demi-ton accidentel dans le plain-chant, l'a trouvée, avec tous les auteurs qui ont écrit sur cette matière, dans la nécessité d'éviter la dureté du triton *mélodique*, pour lequel, en effet, l'oreille éprouve une répulsion naturelle. Il aurait été digne du docte écrivain de nous donner la raison de cette répugnance instinctive, qui disparaît lorsque cet intervalle est employé *harmoniquement* dans le système moderne; car nous trouvons même des jouissances dans l'emploi fréquent du triton frappé en accord, parce qu'il appelle et amène presque toujours le repos de l'accord parfait. Qu'on nous permette, à cet égard, de hasarder une explication.

Le plain-chant, à son origine, ne fut et ne put être qu'une

(1) *Revue de la musique religieuse*, 3e livraison, p. 114.

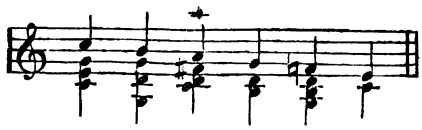
appropriation de la musique des anciens aux besoins du culte catholique; c'est donc dans les principes de cette musique qu'il faut chercher les règles du chant grégorien. Or, le système des Grecs ne reposait pas, comme le nôtre, sur l'échelle de l'octave se reproduisant indéfiniment, toujours semblable à elle-même, mais il avait pour base l'emploi répété du tétracorde. Et, bien que les anciens eussent remarqué la consonnance des sons reproduits à l'octave (ce qu'ils appelaient *antiphonie*, par opposition à l'*homophonie*, qui consistait à chanter à l'unisson), toutefois ils ne considéraient pas comme liés ensemble par l'unité tous les sons diatoniques qui pouvaient être entendus dans l'intervalle d'une octave. Celle-ci était toujours divisée en tétracordes : or, le tétracorde ne dépassait jamais l'étendue d'une quarte juste, quelle que fût la disposition *intérieure* des tons et demi-tons dont il était composé; d'où il suit que l'intervalle de triton n'existait pas dans ce système. Il se présentait cependant de fait dans la suite des tétracordes; mais nous allons voir que les deux notes extrêmes de cet intervalle n'avaient aucun rapport entre elles.

En effet, les tétracordes se surajoutaient les uns aux autres de deux manières. Ils étaient dits *conjoints*, lorsque la dernière note du premier était la première du second : comme *sol, la, si, ut, — ut, ré, mi, fa;* ou *si, ut, ré, mi, — mi, fa, sol, la :* dans ce cas, il n'y avait jamais de triton. On les nommait au contraire tétracordes *disjoints*, lorsque la première note du second tétracorde était plus élevée d'un degré que la dernière du précédent : comme *ut, ré, mi, fa, —sol, la, si, ut;* ou *mi, fa, sol, la,—si, ut, ré, mi.* Ainsi la gamme des modernes est composée de deux tétracordes *disjoints*, et ce n'est que dans cette combinaison que le triton peut se rencontrer.

Les anciens employaient, il est vrai, les tétracordes *disjoints;* mais comme, en passant de l'un à l'autre, ils étaient censés moduler, changer de système, il est évident que la fausse quarte ne pouvait se faire entendre dans une même déduction : avant d'attaquer, par exemple, le *si* de notre gamme d'*ut*, il fallait avoir fait abstraction du *fa*, dernière note du tétracorde inférieur. Aussi nous pensons que, pour bien entonner la gamme entière, il faut, après avoir fait résonner le *fa*, le séparer mentalement du *sol* qui suit, pour commencer un nouveau tétracorde. Les Grecs avaient bien compris cette difficulté, car ils appelaient διαζευξις, *sé-*

paration, l'intervalle existant entre les tétracordes disjoints. Lors donc qu'il fallait, dans la même *neume*, frapper successivement les deux notes *fa* et *si*, il y avait obligation d'altérer une note de l'un des deux tétracordes disjoints pour les rendre conjoints.

Il est resté quelque chose de cette nécessité, même dans le système harmonique moderne, puisque pour accompagner la gamme entière, du moins en descendant, on module à la quinte du ton, en altérant la quarte *fa* par un dièse pour l'accompagnement de la sixte *la :*



Mais puisqu'il fallait, dans certains cas, altérer l'un des deux sons extrêmes de l'intervalle du triton, sur lequel des deux devait tomber la préférence? Les Grecs remarquèrent sans doute que tous les degrés diatoniques de leur diagramme ou échelle des sons pouvaient être la base d'un tétracorde, à l'exception de celui qui correspondait à notre *fa*, parce qu'il rencontrait le *si* qui dépassait la quarte juste. Il leur sembla donc naturel de donner à cette note le privilége dont jouissaient toutes ses sœurs, en créant un degré intermédiaire entre le *la* et le *si* correspondant à notre *si* ♭. D'ailleurs, c'est entre ces deux notes que se faisait la *séparation* des tétracordes disjoints; autre raison de placer dans cet intervalle l'altération nécessaire pour corriger le triton. Telle a été l'origine de notre demi-ton accidentel; jusque là il n'est nullement question du dièse, au moins dans le genre diatonique

En adoptant ces principes, les premiers auteurs du plain-chant reconnurent qu'il n'y avait dans toute l'échelle que sept sons différents, qu'ils désignèrent par les sept premières lettres de l'alphabet, *A*, *B*, *C*, *D*, *E*, *F*, *G*, correspondant aux notes, *la*, *si*, *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol;* après ces sept signes, si le chant montait plus haut, on reproduisait les mêmes lettres dans le même ordre, mais en caractères minuscules, *a*, *b*, *c*, *d*, *e*, *f*, *g :* c'était le second heptacorde; enfin le troisième se marquait *aa*, *bb*, *cc*, etc. Or, il arriva que le *b* minuscule correspondait au degré sur lequel les anciens avaient établi l'altération qui servait à joindre ou à sé-

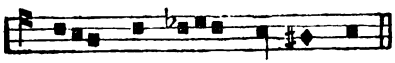
parer les tétracordes. Il fut convenu, en conséquence, que ce *b* serait écrit tantôt rond, ♭, tantôt carré, ♮, selon que le ton devrait être plus haut ou plus bas d'un demi-ton. Voilà le *b* mol; on ne voit pas encore de traces du dièse.

Guy d'Arezzo ne changea rien au fond du système; il n'inventa qu'une nouvelle méthode de solmisation. Son hexacorde revient au contraire, par le fait, à l'échelle tétracordale; car ses divers hexacordes ne se surajoutaient pas les uns à la suite des autres, mais ils faisaient des reprises sur eux-mêmes pour recommencer sur les lettres qui servaient de base aux tétracordes, soit *conjoints*, soit *disjoints*. Ainsi le savant bénédictin ayant ajouté à l'ancienne échelle un son plus grave, qu'il désigne par un Γ grec (1), d'abord pour indiquer son intrusion récente, et ensuite parce qu'il était l'octave basse de *G*, son premier hexacorde, *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, répondait aux signes Γ, *A*, *B*, *C*, *D*, *E*, que nous nommons maintenant *sol*, *la*, *si*, *ut*, *ré*, *mi* : c'était la propriété de *b* quarre parce que le son *B*, *si*, était toujours dur. Le second hexacorde reprenait en *C*, et continuait *D*, *E*, *F*, *G*, *a*, c'est-à-dire *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la* : c'était la propriété de nature; il n'y avait ni *b* quarre ni *b* mol, puisqu'il n'existait aucun son *B*. Le troisième hexacorde commençait en *F*, et se poursuivait en *G*, *a*, *b*, , *d*, *e*, c'est-à-dire *fa*, *sol*, *la*, *si* ♭, *ut*, *ré* : c'était la propriété de *b* mol. Enfin on reproduisait à l'octave *G*, *a*, ♮, *c*, *d*, *e*, l'hexacorde par *b* quarre, et ainsi de suite. D'où il est facile de conclure qu'avec des noms différents c'était toujours l'échelle des anciens où l'on ne trouvait qu'un seul demi-ton accidentel, le *si* ♭, dans l'octave des sons aigus. Il ne paraît pas que Guy eût encore fait usage du dièse, car tous les demi-tons de son système se trouvant toujours entre *mi* et *fa*, il aurait été obligé, pour qu'il en trouvât un entre *F* et *G*, *fa* et *sol*, de créer une déduction partant de *D*, *ré*, qui aurait été *D*, *E*, *F* ♯, *G*, *a*, ♮, (*ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*) revenant à *ré*, *mi*, *fa* ♯, *sol*, *la*, *si*. Il ne l'avait point fait.

Faut-il conclure de ce qui précède que le dièse n'existait pas dans le plain-chant? Nous avouons avec franchise que nous l'avions toujours cru, avant d'avoir lu les articles de M. Fétis; et nous avons vu avec surprise, pag. 26, 27 et suiv. de la *Revue*, les textes assez clairs de D. Jumillac et du P. Bonaventure de

(1) C'est de cette lettre, *gamma*, que l'échelle a reçu le nom de gamme.

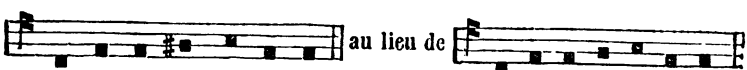
Brescia. Du reste, nous pensons que les exemples cités sont comparativement récents; il nous semble que l'ancien chant grégorien n'admettait d'autre accident que le *b* mol. Toutefois, nous nous plaisons à reconnaître que la mélodie de certaines pièces de chant serait entièrement défigurée, si, pour corriger l'intervalle de triton, le dièse sur le *fa* n'était préféré au *b* mol sur le *si*. Nous pouvons citer la prose *Lauda Sion*, qui serait méconnaissable si elle était traitée autrement. D'autre part, comment expliquer que dans le dernier vers du chant du *Veni creator*, on ait préféré le *b* mol, qui semble détruire la tonalité du huitième mode? Dans quelques diocèses on fait le *si* ♭ et le *fa* ♯ :



Cre - as - ti pec - to - ra.

Nous pensons que c'est trop de moitié; nous désirerions que M. Fétis voulût bien donner de nouveaux éclaircissements sur l'emploi de ce dièse.

L'exemple cité (*Revue*, p. 29) de l'antienne du quatrième ton, *In odorem*, dans laquelle se trouvent plusieurs dièses, nous a paru être du quatrième ton transposé en *la*. C'est ainsi qu'on écrit les pièces de ce genre dans le chant parisien : le *si* naturel tient la place du dièse : seulement, vers la fin de l'antienne, on trouve toujours un *si* ♭ pour donner au chant sa véritable tonalité. Aussi avons-nous attribué à une faute d'impression le dièse posé sur la dernière syllabe du mot *dilexerunt :*



Di - le - xe - runt te ni - mis.

On ne peut pas supposer que M. Fétis ait laissé passer un triton aussi cru dans un exemple qui enseigne à le corriger.

Après cela M. Fétis nous dit que les pièces de chant composées dans les tons authentiques purs ne descendent jamais au-dessous de la finale (1). Nous n'avons pas compris une semblable erreur de la part d'un homme si versé dans la science du chant ecclésias-

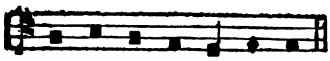
(1) Telle n'est pas précisément la portée de l'observation faite par M. Fétis, p. 29 de la *Revue*. Ce qu'il a voulu blâmer, c'est l'usage qui s'est introduit dans plusieurs églises, et dont témoignent de nombreuses éditions, d'ajouter

tique. Il est de principe, au contraire, que chacun des huit tons peut descendre ou monter d'un degré au-dessus ou au-dessous de son octave sans perdre son caractère propre, et qu'on ne les considère comme mixtes que lorsqu'ils dépassent ces limites. Il suffit d'ouvrir un livre de chant pour en être convaincu. J'indiquerai seulement, comme exemples du premier ton, l'introït romain *Gaudeamus*, et la prose de la Pentecôte, *Veni*, *Sancte Spiritus*, qui commencent l'un et l'autre par l'*ut* au-dessous de la finale. Dans ce ton, il arrive souvent que cette note porte un repos; et M. Fétis, dans son second article, enseigne la manière de l'accompagner (p. 111, exemple du *Salve Regina*). Notre auteur ajoute, comme conséquence, que le dièse ne peut apparaître au-dessous de cette finale dans les premier, troisième, cinquième et septième tons. Nous croyons qu'il y a ici plusieurs observations à faire. Quant au premier ton, il est vrai que le dièse ne peut se montrer sur l'*ut* au-dessous de la finale, au moins dans la partie du chant, non parce que cette note n'existe pas, mais parce qu'il serait inutile (1). L'auteur a déjà posé en principe qu'on ne doit faire usage du demi-ton accidentel ou feint que pour corriger l'intervalle de triton, lequel ne saurait se rencontrer dans le premier ton à cause de la tierce mineure. Au contraire, le dièse établirait une fausse relation de quarte diminuée avec la médiante. De là vient, comme l'a très bien remarqué M. Fétis, que lorsque les organistes eurent introduit le dièse sur cette note, dans les parties d'accompagnement, ils se crurent obligés de terminer par l'accord majeur, et inventèrent la tierce dite de Picardie. Le troisième ton ne peut porter le dièse sur la note au-dessous de

à la cadence des pièces écrites dans un mode authentique une septième remontant à la finale, formule qui est, dans la plupart des cas, contraire à l'esprit de la composition primitive. Au reste, il n'y a nulle erreur à dire que les authentiques purs ne descendent point au-dessous de la finale. C'est précisément une circonstance, très commune d'ailleurs, qui constitue les modes *surabondants* fort différents eux-mêmes de modes *mixtes*. (*Note du Direct.*)

(1) L'altération par le dièse de la note inférieure à la finale dans les cadences, non seulement de 1er et 2e modes, mais des 7e et 8e, est une question tout-à-fait distincte de celle qu'a traitée jusqu'ici l'auteur de cet article. La solution de cette question doit être cherchée, non dans des considérations de relations mélodiques, mais dans l'étude de l'harmonie appliquée au plain-chant. C'est cette altération qui fait l'objet du travail de M. Fétis depuis la p. 107, et dont il donne des exemples, p. 110 et 111. (*Note du Directeur.*)

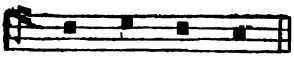
la finale, à cause de la fausse relation de seconde diminuée entre *fa* et *ré* ♯. Le cinquième n'en a nul besoin, parce qu'il y a un demi-ton naturel entre *mi* et *fa*. Reste donc le septième ton, et il nous semble que c'est celui qui doit principalement porter le dièse accidentel sur le *fa*. Et, pour nous en tenir à une pièce déjà citée, le *Lauda Sion*, supposons que ce magnifique chant ne descendît pas plus bas que le *fa*, il serait incontestablement du septième ton, et pourtant nous ne croyons pas que l'on pût chanter sans dièse cette finale :



In hymnis et can-ti-cis.

Donc il nous semble que si le dièse doit être employé dans la mélodie du chant grégorien, ce n'est que rarement, et pour les septième et huitième tons seulement. Nous disons dans la mélodie, car nous le croyons utile dans l'harmonie pour caractériser les phrases finales des premier et deuxième tons, et celles qui leur sont semblables dans les autres tons, pourvu que la note portant le dièse soit dans les parties d'accompagnement.

Enfin, nous terminerons ce trop long article par une observation sur un exemple d'accompagnement du premier verset du *Te Deum*, donné par M. Fétis (p. 114). Aux yeux de tout harmoniste, cette cadence musicale :



Con - fi - te - mur.

paraîtra appartenir au mode majeur de *sol*. Comment donc l'auteur fait-il porter à la note *si* l'accord *mi*, *sol*, *si*, au *la*, l'accord majeur de *fa*, et au *sol*, l'accord parfait de *ut?* N'était-ce pas là le cas d'accompagner la pénultième avec le *fa* ♯, d'abord pour éviter le triton, et ensuite comme accord sensible de *sol* qui devenait tonique? D'ailleurs n'est-il pas reçu que toutes les fois qu'il y a un repos sur une note de plain-chant, on accompagne cette note avec son accord parfait?

Telles sont les réflexions que nous ont inspirées les excellents articles de M. Fétis, dont nous admettons en général la théorie; derechef nous soumettons nos remarques à sa haute et impartiale critique.

A.-M. David.

CORRESPONDANCE.

Lille, le 29 juillet 1845.

MONSIEUR (1),

C'est avec la plus grande estime pour votre excellente *Revue de la musique religieuse* que j'ose vous communiquer quelques unes des réflexions que m'a suggérées la méthode de M. Janssen dont vous promettez d'entretenir bientôt vos lecteurs.

Sans presque jamais donner aucune des raisons sur lesquelles les principes sont appuyés, comme si les principes étaient arbitraires, M. Janssen omet les uns et applique mal les autres. Quelle est la quantité des syllabes? quelle est l'accentuation des mots à laquelle les anciens attachaient tant d'importance? Le monosyllabe rend-il brève la syllabe qui le précède? quand et pourquoi? Peut-on ou ne peut-on pas chanter deux brèves de suite, et pourquoi? Peut-on ou ne peut-on pas hausser la voix sur la dernière syllabe des mots? quand et pourquoi?

Toutes questions de la dernière importance, puisqu'elles sont la base de la psalmodie, mais dont M. Janssen traverse la solution trop difficile et qu'il passe sous silence ou qu'il ne fait qu'effleurer, cherchant à contenter le pour et le contre en chantant *jusqu'aux mêmes mots*, tantôt d'une ma-

(1) Nous n'avons pas encore rendu compte de la *Méthode de plain-chant* de M. Janssen, parce que M. Morelot, notre collaborateur, qui s'est chargé de ce soin, s'occupe d'un travail complet sur ce sujet. Ce travail paraîtra dans le prochain numéro; en attendant, voici M. l'abbé Dupont qui signale quelques unes des erreurs commises par M. Janssen. Il est à regretter que M. Janssen, qui paraît investi de la confiance de Son Éminence le cardinal-archevêque de Malines, n'ait pas plus sérieusement approfondi cette science du plain-chant que l'illustre prélat voudrait faire refleurir dans son diocèse. Déjà nous avons indiqué les erreurs systématiques de M. Janssen dans la question du *demi-ton*. On va voir que pour ce qui concerne la psalmodie, ses *vrais principes du chant grégorien* sont loin d'être formulés d'une manière certaine. M. Janssen est presque le seul ecclésiastique belge qui ait publié dans ces derniers temps des travaux sur le plain-chant; il faut lui savoir gré de ses efforts, lui tenir compte de sa bonne volonté, mais nous sommes forcé de le blâmer d'avoir mis au jour avec précipitation un ouvrage dangereux et qui achèverait en Belgique la ruine du plain-chant s'il y était généralement adopté.

(*Note du directeur.*)

nière et tantôt d'une autre, comme si la vérité pouvait être dans deux contraires. Peut-être, monsieur, serez-vous comme moi porté à croire que M. Janssen ignorait tous ces principes ou du moins leur indispensable importance si, sa méthode à la main, vous daignez jeter les yeux sur quelques citations que voici :

Je vais poser diverses questions auxquelles M. Janssen répondra, non pas théoriquement, car je chercherais vainement dans son ouvrage une solution théorique à ces questions, mais par les différentes pièces de chant renfermées dans sa méthode.

Ce signe ¯ indiquera les syllabes longues, cet autre ˘ les brèves.

D. Ire. Les syllabes qui précèdent l'accentuation sont-elles brèves comme dans la prosodie quand elles sont au milieu des mots (secŭlorum)?

R. 1° *oui*. Pag. 104, benĕdixisti, secŭlorum; p. 105, mansŭetudinis, jubĭlate; p. 108, commŏrabitur; p. 110, medĭatum; p. 121, benĕdictus; p. 164, benĕdicere, benĕdicat.

R. 2° *non*. Pag. 104, captivitatem; p. 107, commōrabitur; p. 111, mediatum; p. 115, fortitudinis; p. 120, benēdictus; p. 168, benēdicere; p. 164, benēdicat.

D. IIe. Les syllabes qui précèdent l'accentuation sont-elles longues comme dans la prosodie quand elles sont au milieu des mots (exālıabitur)?

R. 1° *oui*. Pag. 122, cognōvisti; p. 60, mandūcabit; p. 61, appārebit, avertisti.

R. 2° *non*. Pag. 45, sacrămentum, supplĕmentum; p. 104, confŏrtatur; p. 149, resŭrgendo, etc., etc.

D. IIIe. La première syllabe des mots est-elle longue même quand elle n'est pas accentuée?

R. 1° *oui*. Pag. 125, bēnedictus; p. 181, mīserator, bēato.

R. 2° *non*. Pag. 123, ărietes; p. 149, pŏtissimùm, dŏminationibus; p. 150, ŏmnipotens.

D. IVe. Peut-on chanter deux syllabes brèves de suite?

R. 1° *oui*. Pag. 134, ŏmnĭbus; p. 149, dŏmĭnationes; p. 152, sanctĭfícetur; p. 141, ĕvăngelii.

R. 2° *non*. Pag. 152, sanctifícetur; p. 150, dōmīnationes; p. 121 bēnĕdictus; p. 181, mīsĕrator.

D. Ve. La syllabe accentuée est-elle longue?

R. 1° *oui*. Pag. 105, ōmnia, sēcula, dōminum, fīlium, seculōrum.

R. 2° *non*. Pag. 134, ŏmnibus.

D. VIe. La dernière syllabe des mots est-elle longue?

R. 1° *oui*. Pag. 119, animā meā, Deūs.

R. 2° *non*. Pag. 139, petĕ; p. 143, Jesŭ; p. 145, abiĭt, illĭs; p. 151, nostrăs.

D. VIIe. La pénultième syllabe des mots est-elle brève comme dans la prosodie?

R. 1° *oui*. Pag. 117, exĭtu, popŭlo, barbăro, incĭpit, isrăël.

R. 2° *non*. Pag. 105, isrāël; p. 117, isrāël.

D. VIIIe. Le monosyllabe rend-il brève la syllabe qui le précède (factŭs est, locutŭs sum, potĕns est)?

R. 1° *oui*. Pag. 142, sumŭs, te; p. 138, inventŭs est; p. 140, probatŭs est; p. 109, factă est; p. 122, cognovistĭ me; p. 149, dignŭm et justum est; p. 161, laudarĕ te; p. 154, missă est.

R. 2° *non*. Pag. 115, confortatus est, factā est; p. 122, probastī me; p. 117, locutūs sum, potēns est; p. 149, dignūm est; p. 154, missā est; p. 162, adventūm me; p. 169, custodī nos; p. 140, scriptūs est; p. 149, immolatūs est.

D. IXe. Quand on rencontre deux brèves de suite dans le milieu d'un mot sans que l'une d'elles soit ou première syllabe du mot ou syllabe accentuée (sanctĭfĭcetur), doit-on faire longue la première ou la deuxième de ces deux brèves?

R. 1° *ni l'une ni l'autre*. Pag. 152, sanctĭfĭcetur.

R. 2° la première des deux doit être longue. Pag. 152, sanctīfĭcetur.

M. Janssen indique la note ■ carrée comme la note brève, et il se sert de cette même note brève pour marquer les syllabes longues seculōrūm... Peut-on, monsieur, accepter cette dénomination? Sans doute la note à queue est plus longue que la carrée, ce qui n'empêche pas cependant d'appeler longue la note carrée. Un ancien disait qu'il y avait dans la langue latine trois sortes de syllabes, les brèves, les longues et les plus longues, *et breves et longis longiores syllabas habemus*. Ne convient-il pas d'appeler brève la note à losange ♦ destinée à marquer les syllabes brèves, longue la note carrée destinée à marquer les syllabes longues, et plus longue la note à queue destinée à marquer les syllabes plus longues?

A la page 128 il est dit « que, dans le 7e ton comme dans le 3e, on ne peut pas chanter la médiation sur la dernière syllabe d'un mot ni sur une brève. »

Personne que je sache n'a jamais eu la pensée de chanter la médiation de ces tons sur la dernière syllabe d'un mot ni sur une brève; il est à la connaissance de tout le monde que ces médiations exigent 4 bonnes syllabes et 4 bonnes notes. M. Janssen a voulu dire probablement, sans toutefois donner la preuve de cette exception, que l'on ne peut pas, dans les 2e, 3e et 7e tons, hausser la voix sur la dernière syllabe d'un ton. Aussi donne-t-il comme *mauvais* de chanter, comme suit, la médiante du

fa mi ré mi *fa mi mi ré mi*

7e ton : *emittet Dominus ex Sion*. Il veut : *Dominus ex Sion*, cinq syl-

labes longues, cinq notes longues; c'est-à-dire qu'il ne veut pas des médiantes des 3e et 7e tons, qui n'en comportent que 4 (*fa*, *mi*, *ré*, *mi*) (*ré*, *ut*, *ut*, *ut*). Que penserait M. Janssen si l'on indiquait ainsi la médiante du 2e ton *et non palpabunt?* Il dirait, et il aurait raison, que cette médiation n'est pas du 2e ton, parce qu'elle a 3 bonnes notes au lieu de 2. Ne suis-je pas de même en droit de dire que sa médiante n'est ni du 7e ni du 3e ton, quand, au lieu de 4 bonnes notes, j'en trouve 5 placées sur 5 syllabes longues *Dominus ex Sion?*

Toutes ces observations, et mille autres qu'il serait facile de faire sur la méthode de M. Janssen, ne prouvent-elles pas que deux chantres, même très capables, sont dans l'impossibilité de psalmodier ensemble, tout en suivant l'un et l'autre les principes de M. Janssen? Que penser donc, que dire d'une méthode qui met les chantres dans l'impossibilité de s'entendre et de chanter *in choro?*

Je suis, etc.

DUPONT,
Vicaire de Saint-Maurice, à Lille.

Valence, le 12 septembre 1845.

MONSIEUR LE RÉDACTEUR,

Voudriez-vous bien accueillir quelques lignes sur deux séances de chant en chœur qui viennent d'avoir lieu à Valence? Il me semble que, dans la belle œuvre de restauration du chant religieux et populaire dont vous avez pris l'initiative, rien ne saurait être indifférent à vos lecteurs des tentatives diverses qui peuvent se rattacher de près ou de loin à un but si digne de tous nos efforts. C'est cette considération qui m'engage à venir vous entretenir aujourd'hui de quelques chants en chœur que j'ai entendus, à deux récentes distributions des prix, celle de l'école gratuite des Sœurs grises et celle du pensionnat de M. Marchand, deux excellentes institutions de notre ville, si riche du reste en maisons d'éducation.

Distribution des prix de l'école gratuite des Sœurs de la Charité.

Le 3 septembre courant, à deux heures de l'après-midi, la vaste cour de l'école des petites filles, dirigée par les respectables Sœurs de saint Vincent-de-Paul, réunissait un nombreux et élégant auditoire accouru de tous les points de la ville pour assister à l'exercice de clôture de l'année scolaire. En face des auditeurs, et sur un large amphithéâtre ombragé

par un joli berceau de verdure, étaient assises, sur six rangs, trois ou quatre cents jeunes filles remarquables par la modestie et la simplicité de leur maintien. Ces enfants, déjà exercés de longue main par M. l'abbé Tenin, chantre de la cathédrale et aumônier de l'établissement, ont exécuté avec une précision admirable des chœurs à trois voix égales et analogues à la circonstance, tous traités en canon. Je ne pense pas qu'il existe beaucoup de villes en France où l'on entende des morceaux de ce genre chantés par un aussi grand nombre de voix. A Valence, nous jouissons de cette spécialité depuis quelques années; mais cette dernière séance était encore plus remarquable que toutes les autres, soit à raison du grand nombre d'enfants qui y ont concouru, soit à cause du genre particulier des chœurs traités en canon, comme nous venons de le dire, et semés d'assez grandes difficultés. Sans doute tant de voix enfantines laissaient à désirer sous le rapport du timbre, elles n'étaient pas non plus d'une justesse irréprochable; mais on ne saurait exiger rigoureusement ces deux conditions d'un âge aussi tendre. Ce sera différent dans quelques années; on pourra alors utiliser ces voix nombreuses pour certaines fêtes de la Vierge, qui réclament particulièrement le chant des congréganistes et du sexe dévot. Heureusement nous ne sommes pas réduits, de ce côté, à de simples espérances; et pour ne parler que d'une seule circonstance de ce genre qui s'offre à ma pensée dans ce moment, je vous apprendrai avec plaisir qu'à l'ouverture du dernier Mois de Marie, la grande nef de notre cathédrale était remplie de jeunes filles en blanc ayant fait ou faisant encore partie des élèves de la charité, et chantant, au nombre de trois ou quatre cents, des cantiques à trois voix soutenus et embellis par l'accompagnement de l'orgue. Tout cela était d'un bel effet. Les voix se dirigeaient du côté de l'instrument placé au-dessus de la grande porte d'entrée, parce que c'était là qu'on avait dressé, comme de coutume, un autel riche et élégant pour les exercices du Mois de Marie. Chaque année nous pouvons constater quelque nouveau progrès dans ces sortes d'exécutions chorales. Il en est un que je crois devoir mentionner, c'est le choix généralement judicieux des morceaux, dont la plupart sont d'une facture très convenable.

Maintenant j'ai à vous entretenir d'un instituteur aussi estimable que modeste, M. Marchand fils, maître de pension à Valence, qui, depuis quelques années, fait des merveilles sous le rapport de l'enseignement et de la pratique du chant en chœur parmi ses jeunes élèves. Au milieu d'occupations aussi nombreuses que variées, il a toujours voulu diriger lui-même la classe de chant; musicien instruit et bon exécutant, il donne ses leçons régulièrement deux fois par semaine à une quarantaine de jeunes gens de onze à quatorze ans. C'est plaisir de les entendre chanter avec autant de verve que de précision des chœurs assez difficiles et à trois voix

égales, extraits des meilleurs modèles et accompagnés quelquefois du quatuor d'instruments à cordes et de la contre-basse. Hier, c'était le jour de la distribution des prix et celui aussi qui inspire une nouvelle émulation aux jeunes chanteurs. L'attente des amateurs, qui s'étaient rendus avec empressement à cette séance intéressante, a été plus que satisfaite par l'exécution toute de verve et d'entraînement : 1° du beau chœur du deuxième acte de la *Norma* : *Non parti? Finora è el campo;* 2° d'un chœur d'*Athalie*; 3° d'un autre chœur tiré de *l'Orphéon* et intitulé : *le Pays natal.* Dans ces trois morceaux, les jeunes chanteurs ont attaqué sans hésitation les intonations et les rentrées les plus difficiles, et ils ont chanté avec une justesse irréprochable. Les nombreux bravos qui se sont fait entendre à la fin de chaque morceau ont été une juste récompense et un encouragement bien mérité pour le maître et pour les élèves; seulement nous aurions désiré, quant au choix, un thème moins vulgaire que ce vieux chœur d'*Athalie*, en *ré* majeur, dont la facture du reste est assez banale. Il est vrai que l'entrée martiale, et par cela même inconvenante de ce chœur, en cache la pauvreté harmonique et mélodique aux oreilles des simples, et c'est sans doute à ce genre d'auditeurs, malheureusement trop nombreux (musicalement parlant), que M. Marchand a cru devoir faire cette petite concession. En somme, cette institution si recommandable ne mérite que des éloges pour son zèle aussi éclairé que persévérant à propager la douce, la bienfaisante pratique de l'harmonie vocale. Ajoutons qu'on est toujours assuré de son concours empressé lorsqu'il s'agit de quelque exécution importante dans l'église cathédrale, et ce n'est pas là un des moindres services qu'il rend au chant populaire et religieux. Si chaque ville un peu importante de France possédait quelques institutions comme M. Marchand, il en résulterait, je n'en doute pas, une amélioration rapide pour l'enseignement et la pratique du chant en chœur, cette partie si importante de la musique populaire, dans laquelle nous ne sommes que trop inférieurs à nos voisins les Allemands.

Quant aux améliorations que je viens de signaler en ce qui concerne la ville de Valence, elles me confirment dans mon opinion que les éléments et la pratique ordinaire sont plus faciles que les éléments et la pratique du plain-chant. Je sais que cette opinion pourra bien sembler paradoxale à quelques uns (1). Néanmoins je la crois incontestable pour quiconque se sera livré sérieusement et avec impartialité à l'examen comparé des éléments

(1) Nous ne verrions aucun inconvénient à ce que l'on adoptât pour le plain-chant la notation musicale usitée aujourd'hui, à condition cependant que la tonalité du chant ecclésiastique ne serait pas altérée. Mais il est certain qu'un des obstacles à la propagation du plain-chant, c'est l'emploi de la notation gothique qui oblige les musiciens à une étude spéciale. A ce point de vue, nous partageons l'opinion de M. le chanoine de Valence. (*Note du directeur.*)

constitutifs du plain-chant et de ceux de la musique; c'est une thèse qu'on pourrait soutenir comme une autre et dont les conclusions ne seraient pas sans importance pour l'avenir du chant religieux. Qu'il me suffise de l'avoir indiquée cette fois puisque je ne saurais l'aborder sans sortir des limites que je me suis tracées en vous adressant cette épître.

Veuillez agréer, etc.

L'abbé JOUVE,
Chanoine.

NOUVELLES DIVERSES.

*** On lit dans *l'Ami de la religion :* « Parmi les nombreuses ordonnances récemment émanées du ministère de l'instruction publique, il en est une qui préoccupe avec anxiété beaucoup de curés, principalement ceux qui exercent leurs augustes et pénibles fonctions dans les paroisses de campagne. Nous voulons parler de la dernière ordonnance qui nomme une commission pour régler le chant et les compositions musicales dans les écoles normales et primaires de toute la France. Non seulement cette commission a cela d'étrange qu'on n'a même pas songé à y adjoindre un seul ecclésiastique, bien qu'il s'agisse principalement de chants sacrés, mais tout annonce qu'on s'y est plus préoccupé de former le goût des jeunes gens pour la musique en général que pour le chant sacré proprement dit. Outre qu'il en résultera cette anomalie qu'à l'opposé des anciens, qui ne faisaient enseigner à l'enfance et au peuple que les hymnes sacrées et patriotiques en usage dans les temples et dans les cérémonies nationales, on sera obligé de choisir les chants dans toute espèce de recueils, en dehors quelquefois de la croyance et de la foi catholique. Puis tout le monde sait que l'instituteur, dans les campagnes et dans les bourgs, ne peut se dispenser chaque dimanche de se placer au lutrin de l'église paroissiale, afin de régler et de soutenir le chant des offices sacrés. Or, dans le choix des morceaux indiqués par la commission du chant formée par le ministre, le plain-chant ne figure en aucune manière. Dès lors le chant de l'église ne se trouvant pas obligatoire pour les écoles primaires et normales, les instituteurs se croiront dispensés de seconder les curés dans les offices. Déjà leur qualité d'élèves des écoles normales les rend souvent à leurs propres yeux suffisamment philosophes pour se croire au-dessus des fonctions de chantre. C'est tout au plus s'ils consentent de temps à autre à faire parade de leur voix ou de leur goût musical en exécutant au moment de l'*élévation* ou du *salut* des grandes solennités, quelques morceaux choisis et de nouvelle composition. Diriger le lutrin et les cérémonies pendant que le pasteur est à l'autel, initier leurs élèves et ceux d'entre les jeunes gens du village qui ont de la voix aux chants de l'église et aux principes du plain-chant, tout cela paraît aujourd'hui, aux yeux des instituteurs, peu approprié à leur capacité et peu digne de la haute direction qu'ils pensent avoir reçue dans les écoles normales. On sait quels embarras cette importance exagérée et souvent ridicule des instituteurs occasionne aux curés. Il y a donc une grave lacune dans l'ordonnance et la formation de la *commission du chant* émanée du ministère de l'instruction publique. Dans l'histoire de notre nation, le plain-chant se montre toujours comme la base de tout chant vraiment populaire. Depuis Charlemagne, c'est toujours de l'Église qu'est venu l'enseignement et la pratique du chant sacré. Les simples et sublimes accents des prières catholiques, que de si grands

hommes et de si grands artistes du moyen-âge et des siècles suivants ont embellis par leurs compositions musicales, sont certes assez élevés pour fixer le goût de notre jeunesse et de nos instituteurs. De toutes parts le clergé fait des efforts considérables pour rendre au culte de l'Église, principalement au chant, sa majesté antique; on doit donc souhaiter que le gouvernement, et M. le ministre de l'instruction publique en particulier, encouragent ce zèle pour la maison de Dieu et cherchent surtout à ne pas lui susciter des obstacles. Dispenser les écoles primaires et normales de l'étude obligée du plain-chant serait sûrement la plus forte des entraves que puissent rencontrer les pasteurs, déjà si peu secondés dans les cérémonies du culte et le rétablissement de la pompe sacrée que l'on peut attendre des modestes ressources de nos églises de campagne. »

Nous sommes enchantés de voir que les mesures prises par le gouvernement pour la propagation de la musique dans les classes populaires aient éveillé l'attention du clergé sur le chant religieux dont la tradition est remise en ses mains. Quand même les ordonnances de M. de Salvandy n'auraient pas d'autre résultat, il faudrait l'applaudir de celui-là. Ce qu'il y a de curieux, c'est que, tandis que *l'Ami de la religion* s'effrayait du danger imaginaire qui lui paraissait résulter de l'acte ministériel pour l'enseignement du chant dans les écoles normales, *le Charivari* annonçait plaisamment que M. de Salvandy allait établir des cours de plain-chant dans les colléges. Les intérêts du plain-chant sont étroitement liés à ceux de la musique populaire, car aucune musique n'est plus populaire que l'antique chant de l'Église. C'est donc au clergé qu'il appartient de faire profiter celui-ci des efforts qui sont faits en ce moment pour la création d'une musique vraiment populaire, efforts qui demeureront stériles si la religion ne les féconde en leur assignant un but. Tandis que l'État cherche à améliorer l'étude du chant dans les établissements qu'il dirige, que le clergé fasse les mêmes efforts dans les séminaires; que l'étude du plain-chant y soit florissante, que son exécution s'améliore dans nos églises, et bientôt de cette pacifique rivalité naîtra un progrès dont l'art et la religion n'auront qu'à s'applaudir.

Les réflexions qu'on vient de lire nous ont été suggérées par l'article de *l'Ami de la religion* et s'adressent aux personnes de bonne foi. Mais nous devons ajouter que nous sommes en mesure de dévoiler des menées secrètes et odieuses qui circulent sourdement depuis quelques semaines, et par lesquelles on s'efforce de rendre le clergé hostile aux mesures que prend en ce moment M. de Salvandy pour populariser l'enseignement du chant. Un ecclésiastique, que nous nommerons quand il sera temps, adresse à nosseigneurs les évêques des lettres particulières au nom d'un illustre archevêque qui, assurément, ne l'a pas chargé d'une telle mission. Dans ces lettres, on invite le clergé à se tenir en garde contre une prétendue conspiration organisée par M. de Salvandy pour détruire le chant ecclésiastique. Tout cela est encore moins odieux que ridicule, et nous n'en aurions pas parlé si l'article de *l'Ami de la religion* ne semblait indiquer que ces niaises calomnies ont trouvé de l'écho.

*** La commission chargée par le ministre de l'instruction publique de rédiger un *Recueil de chants religieux et historiques* vient de publier une partie des textes poétiques qu'elle a adoptés, et le programme du concours qui est ouvert pour la mise en musique des différentes pièces.

Nous avons cru être agréable à nos lecteurs en leur procurant immédiatement ces textes poétiques sur lesquels nous appelons l'attention de tous les compositeurs.

Nous n'ignorons pas que le choix des pièces n'aura pas l'approbation de tous les artistes qui, habitués depuis un demi-siècle à mettre en musique des poésies disposées spécialement pour le rhythme et la mélodie tels qu'on les comprend aujourd'hui, éprouveront d'assez grandes difficultés à plier la musique aux formes poétiques adoptées par nos grands auteurs.

Grétry s'est chargé de répondre aux objections qui seraient faites par les musiciens routiniers; voici ce qu'il dit dans ses mémoires (*Essai sur la musique*, t. I, p. 253) : *Il faut, dit-on, une coupe de vers propre à la musique, il faut des petits vers. Eh non, il ne faut rien de tout cela, il faut des vers analogues au sentiment que vous peignez ; des vers alexandrins ou des vers de six syllabes sont les mêmes pour la musique*, etc.

On dit encore qu'il est impossible de mettre en musique une longue tirade de vers alexandrins, un récit étendu; ceux qui font cette objection oublient qu'on met en musique chaque phrase du *Credo*, qui n'est autre chose qu'un long récit en prose.

Nous croyons donc que, malgré les critiques qu'on ne manquera pas de faire, la commission a agi sagement en conservant dans ce recueil les quelques belles pages que nos auteurs classiques ont écrites sur des sujets graves et religieux. En se privant de ces magnifiques morceaux, il fallait charger les poëtes modernes de parler de Dieu, de l'immortalité de l'âme, de la rédemption; nous ne croyons pas qu'aucun d'eux eût convenablement rempli cette tâche.

D'ailleurs, il ne faut pas oublier qu'il y aura nécessairement dans ce recueil, surtout dans la partie historique, un grand nombre de pièces composées suivant les exigences et les vues des musiciens actuels. Pour les poésies graves, austères, solennelles, il n'est pas nécessaire d'avoir une musique si bien rhythmée, d'une carrure si parfaite, d'une mélodie si décidée. Il y a pour ces pièces un genre de musique à créer, qui devra peut-être participer du plainchant ou de la mélopée antique et de la musique moderne. C'est aux jeunes compositeurs à se mettre à l'œuvre; tout le monde est convié à ce concours, et nous espérons qu'il produira d'utiles et de beaux résultats.

*** On assure que le concours pour les *chants religieux*, etc., ne sera fermé que le 1er mars au lieu du 26 décembre, comme on l'avait d'abord annoncé.

*** M. Clergeau, curé de Villeblevin, continue à répandre à profusion un prospectus dans lequel il vante les effets de son *mécanisme musical transpositeur*. Monseigneur l'archevêque de Sens laisse imprimer par milliers la lettre de félicitations qu'il a adressée à cet ecclésiastique, et dans laquelle il le loue d'avoir trouvé le moyen de *supprimer onze gammes de la musique!!!* pour tout réduire au ton d'*ut*. Rien ne manque au triomphe de M. le curé de Villeblevin, les journaux chantent son éloge sur tous les tons, et M. l'abbé le Guillou s'est joint à ce concert unanime.

Pour nous, nous avons vu, examiné ce mécanisme, et nous persistons à dire en conscience que cette prétendue invention ne diffère guère de celle pour laquelle M. Roller a obtenu un brevet d'invention, il y a environ quinze ans, et que M. Lethé a appliquée à un orgue exposé en 1839 à Paris.

Nous persistons à dire que c'est un don funeste fait aux organistes que celui qui seconde la paresse, l'ignorance, et permet de se plier à tous les caprices des chantres pour le changement des tons.

Enfin, nous persistons à dire que cette invention, à supposer qu'elle serve dans quelques cas à la transposition, ne contribuera en rien à l'amélioration du chant ecclésiastique, et tout ce que contient le prospectus à ce sujet est d'une exagération ridicule.

Il est déplorable, nous le répétons, de voir un prélat si éminent et si vénérable compromis par une lettre qu'aucun artiste instruit ne pourrait signer et dont on fait un abus si blâmable.

Cependant, tel est l'amour de l'ignorance, que beaucoup de personnes achètent le mécanisme de M. Clergeau et l'orgue expressif qui l'accompagne, croyant avoir réellement trouvé le secret d'améliorer la musique religieuse. Il n'y a qu'un moyen d'opérer la restauration du chant ecclésiastique, c'est d'en étudier avec zèle la théorie et l'histoire, et de mettre en pratique les connaissances qu'on acquerra de cette manière.

*** Nous disions il y a quelque temps qu'il y avait malheureusement dans le clergé des ecclésiastiques qui ne veulent rien savoir de cette science du plainchant que saint Bernard était si heureux de posséder. Voici un fait qui prouve combien notre assertion était juste :

Une personne riche et pleine de zèle pour la restauration du chant religieux nous fit prévenir, il y a quelques semaines, qu'elle se chargeait d'acquitter un abonnement à la *Revue de musique religieuse* pour le grand séminaire de Bayeux. Par suite de cet avis, nous avons fait adresser notre recueil à M. le supérieur du grand séminaire, qui a refusé de le recevoir et de le lire ou laisser lire. N'avons-nous pas le droit après de tels faits de dire avec Gui d'Arezzo, *neque sciunt, neque scire volunt atque scientes abhorrent.*

*** MM. Claude, facteurs d'orgues, viennent d'exposer à l'église Sainte-Élisabeth un instrument qu'ils appellent *orgue à piston*, lequel, à en croire le prospectus, est destiné à opérer une révolution complète dans la facture d'orgue. *L'Univers religieux*, qui accueille avec une grande légèreté les nouvelles et les opinions sur la musique religieuse, a consacré deux colonnes à louer sans restriction le procédé de MM. Claude. La vérité est que cette découverte, très compliquée, n'aura pourtant aucune application utile dans la construction des orgues.

*** Sous le titre pompeux d'*Appel au bon sens de toutes les nations*, M. Émile Chevé, chevalier de la Légion-d'Honneur, professeur de mathématiques, vient de publier une violente diatribe contre les méthodes en usage pour l'enseignement du chant et en particulier contre la méthode Wilhem. M. E. Chevé est un disciple de Galin et un partisan du méloplaste. Cette méthode a déjà fait tant de dupes, elle a si fatalement retardé les progrès de la musique en France, que nous ne saurions repousser trop énergiquement les

tentatives qui se continuent pour la propager. M. Émile Chevé est de bonne foi sans doute, mais nous offririons presque de parier qu'il a appris la musique après avoir atteint l'âge mûr et lorsque déjà il s'était occupé de mathématiques. C'est en effet le propre de la méthode de Galin et du mélopiaste de séduire les personnes déjà versées dans l'étude des mathématiques. Mais pour les enfants, pour les écoles, pour la pratique ordinaire, ce genre d'enseignement est funeste. Notre expérience à ce sujet est complétement éclairée.

*** M. Callinet, facteur d'orgues, qui avait autrefois donné son nom à la maison Daublaine Callinet, est mort à Paris il y a deux mois. Élève de Dallery père, M. Callinet avait profité des leçons de ce facteur et était devenu lui-même un ouvrier habile et consciencieux. Depuis quelques années ses facultés s'étaient affaiblies, et dans un moment de délire, il avait lui-même brisé quelques jeux de l'orgue de Saint-Sulpice qu'il réparait. Depuis cette époque, M. Callinet avait cessé d'appartenir à la maison qu'il avait contribué à fonder. Il est mort pauvre, bien que son nom eût acquis une réputation européenne. Les meilleures orgues construites par Callinet avant sa réunion à la maison Daublaine sont celles de la cathédrale d'Orléans, de Notre-Dame-des-Blancs-Manteaux et de l'Oratoire à Paris.

*** On lit dans *le Breton*, journal de Nantes, la nouvelle suivante, que nous reproduisons avec grand plaisir :

ÉCOLE GRATUITE DE MUSIQUE RELIGIEUSE ET CLASSIQUE A NANTES. — Lorsqu'une association donne signe de vie par un acte public, l'on a le droit de lui demander quel est son but. C'est à cette question que l'École gratuite de musique religieuse et classique vient répondre en publiant le nom de ses professeurs et en annonçant son organisation définitive.

Son but est de soutenir, sans d'autre pensée que celle d'un fraternel appui, l'art qui exige le plus de frais pour se produire et qui par conséquent a le plus besoin de patronage : la musique sacrée, les œuvres classiques des grands maîtres, l'exécution de la musique d'ensemble et d'accompagnement.

Voici le programme qui annonce sa constitution définitive et l'ouverture de ses cours :

Cours. — Cours de chant choral. — Plain-chant. — Harmonie. — Orgue, contre-basse.

Professeurs. — MM. Simon, chant choral. — Pretceil, plain-chant. — M..., harmonie et orgue. — Péligry, contre-basse. — Carrière, classe préparatoire d'orgue.

L'association formée par souscriptions, sous les auspices d'une commission provisoire composée de MM. J. de Bouteiller, Ad. François, de Saint-Pern, Geoffroy et Simon, ayant réuni le nombre d'adhésions nécessaires pour se constituer, ouvrira ses cours gratuits le 6 octobre 1845.

A ce programme général peuvent se joindre quelques dispositions principales arrêtées dans le règlement : ainsi les cours de chant, subdivisés en cours de solféges, de chant choral, de plain-chant, et faits par et sous la direction de M. Simon, seront la continuation plus développée de ceux commencés par cet artiste en 1843. Les élèves, dans chaque cours, seront divisés en deux classes, ceux qui ne voudront suivre que les cours de chant propre-

ment dits, et ceux qui font ou veulent faire partie du chœur de la cathédrale comme titulaires ou surnuméraires. Pour la première classe une voix juste est seulement exigée ; pour la seconde, il faut, indépendamment, une voix timbrée et caractérisée.

Les réceptions auront lieu au commencement de chaque trimestre sur l'avis d'un jury d'admission. Les autres dispositions réglementaires concernent l'administration intérieure, la tenue et la durée des cours, les examens, les exercices publics.

D'après cet exposé, il est facile de comprendre l'utilité de la tâche que l'école gratuite s'est imposée. Sa mission est grande et belle et doit être sympathique à tous les esprits généreux ; car l'extension du mouvement artistique au profit des classes populaires ne peut qu'être favorable à la civilisation, et c'est là le moyen d'y arriver par un progrès qui, bien qu'insensible, n'en est pas moins assuré.

*** Un établissement musical de quelque importance se fonde en ce moment à Reims. La Société philharmonique de cette ville vient de décider que le produit de ses concerts serait affecté à l'entretien d'un conservatoire, où de jeunes élèves recevraient une éducation musicale élevée et solide. Outre les cours de violon, violoncelle, flûte, clarinette, cor et basson, il y aura une classe de solfége largement établie, et une classe d'orgue, d'harmonie et de haute composition professée par le directeur du conservatoire, M. Fanart. Il faut espérer que cette école produira quelque bien, et donnera à cette ville, jusqu'alors si arriérée, l'élan artistique qui lui manque.

*** Pendant que nous parlons de Reims, nous devons enregistrer un bruit qui nous revient de plusieurs côtés et que nous avions d'abord pris pour une bouffonnerie. Il paraît que la fabrique de la cathédrale, après avoir fait accorder le nouvel orgue d'accompagnement au ton ordinaire, veut faire accorder le grand orgue qu'on restaure en ce moment, selon l'ancien diapason ; de sorte que chaque organiste jouerait à un ton de distance de son collègue, que l'un toucherait en *si* bémol, par exemple, et l'autre en *la* bémol, ou bien que le chœur répondrait en *si* bémol mineur à ce qui aurait été entonné par le grand orgue en *ut* mineur. Nos sympathies pour l'état de l'art musical à Reims ne sont pas vives; mais nous ne pouvons croire que ceci soit une chose sérieuse, et nous aimons à considérer encore un tel projet comme une plaisanterie. S'il vient à s'effectuer, alors nous le traiterons comme il le mérite.

*** M. Techner, libraire, place du Louvre, à Paris, possède en ce moment un exemplaire précieux de plusieurs ouvrages d'Orlando Lasso ; en voici la liste:

1° *Cantionum quas mutetos vocant opus novum.* Monachii, Adam Berg, 1573, in-folio.

2° *Missæ aliquot* 5 *vocum.* Monachii, 1574, in-folio.

3° *Officia aliquot de præcipuis festis anni*, 5 *vocum.* Monachii, 1574.

3° *Passio*, 5 *vocum*, *item lectiones matutinæ de nativitate.* Monachii, Berg, 1575.

5° *Magnificat aliquot*, 4, 5, 6 et 8 *vocum.* Monachii, 1576, in-folio.

Paris. — Imprimerie de Bourgogne et Martinet, 30, rue Jacob.

DE L'ÉTAT

DE LA

MUSIQUE RELIGIEUSE EN BELGIQUE.

Rien n'atteste mieux les progrès de l'incrédulité que la décadence des arts religieux. Lorsque la foi est vive, éclairée et sincère chez une nation, le culte rendu à Dieu y est entouré de pompe et de splendeur, parce que la poésie, l'inspiration, le génie prennent leur source dans l'enthousiasme religieux. Mais lorsque la foi menace de s'éteindre, une triste et morne indifférence s'empare des esprits ; la sculpture, l'architecture, la musique cessent de se rassembler autour des autels pour y produire leurs chefs-d'œuvre ; les ministres de la religion eux-mêmes tombent dans cette apathie générale, dont ils ne sont pas effrayés, parce qu'elle enveloppe, comme un épais brouillard, toutes les intelligences, et dérobe à tous les regards l'étendue du mal.

La Belgique, ce pays si catholique, dont le sol est couvert de monuments qui témoignent de la grandeur de sa foi ; la Belgique, où le génie des arts a brillé d'un si vif éclat, où le culte a été célébré avec tant de magnificence, présente aujourd'hui tous les désolants symptômes que je viens de signaler : les arts religieux y sont en pleine décadence ; et le chant ecclésiastique, en particulier, y est arrivé à un état de dégradation et d'avilissement qui est sans précédent dans l'histoire de la liturgie catholique.

Je ne veux pas m'ériger en philosophe ou en prophète et prédire à ce pays la ruine prochaine de la religion parce que le chant ecclésiastique y est complétement négligé. Je me garde bien de penser et d'écrire de telles exagérations; mais je dis cependant avec une conviction profonde que la décadence des

arts y correspond à l'affaiblissement de la foi, et qu'il serait du devoir du clergé de combattre cette tendance avec la même énergie qu'il apporte dans ses luttes quotidiennes contre les ennemis de la religion.

Malheureusement, cette dégradation du chant religieux ayant eu lieu progressivemeut, on s'y est habitué peu à peu; les fidèles et le clergé n'en souffrent pas, au contraire; ils souffriraient du moindre changement, de la plus légère innovation, à peu près comme ces prisonniers enfermés pendant de longues années dans d'obscurs cachots et qui ne peuvent ensuite supporter la clarté du jour.

Cependant, je m'adresse à des prêtres zélés et éclairés; il est impossible qu'après un instant de réflexion ils ne soient pas frappés de l'importance du chant ecclésiastique, de la puissance de la musique en général sur les sens et sur l'imagination; il est impossible qu'on ait oublié les faits de l'histoire de l'Église, qui prouvent que les saints, les docteurs, les pères, les prélats les plus illustres, ont toujours porté le plus grand intérêt à l'amélioration du chant religieux.

Aussi je pense que pour vaincre cette indifférence que je déplore, il y aurait peu d'efforts à faire; déjà monseigneur le cardinal-archevêque de Malines s'est occupé avec sollicitude de ces questions, et a publié un décret qui rappelle la doctrine de l'Église sur le chant et la musique. Mais il ne suffit pas de publier des décrets; il faut prendre des mesures efficaces pour faire cesser le désordre et le scandale qui règnent dans le chant des offices; il faut descendre dans la pratique, dans les détails, prévoir les obstacles pour indiquer ensuite le moyen de les écarter.

Voici le tableau fidèle des usages de ce pays pour le chant de l'office divin.

Dans presque toutes les églises, le chœur, composé de trois ou quatre chantres et d'autant d'enfants, est placé à la tribune de l'orgue, et accompagné par une contrebasse, deux violoncelles, un ou deux ophicléides, quelques violon-saltos, si on en a. On s'inquiète fort peu de proportionner les instruments entre eux, on utilise ceux que l'on possède. J'ai vu des églises où l'on a quatre ou cinq instruments de cuivre pour deux violons et un violoncelle. On songe encore moins à éviter de couvrir les voix par le bruit des instruments; la raison même que l'on donne de

l'emploi de l'orchestre, c'est la rareté des voix; et on s'imagine que, ne pouvant obtenir avec les seules voix un chant puissant et nourri, on en augmentera l'effet en y joignant un orchestre. Il en résulte que les voix sont étouffées sous le vacarme des instruments, et qu'on peut bien entendre une sorte de symphonie, mais qu'il est impossible de suivre les paroles de l'office.

La messe ne dure pas plus de trois quarts d'heure les dimanches et plus d'une heure les jours de fête; il devient impossible dans cet espace de temps de chanter toutes les parties de l'office: aussi l'on supprime sans façon le chant des introït, graduel, traits, communion; on se borne à chanter le *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus* et *Agnus*. Et encore, pour ne pas dépasser le temps prescrit, faut-il choisir des œuvres musicales très brèves, ou y faire des coupures, ou en accélérer le mouvement. On n'exécute jamais le plain-chant, mais des messes de Buhler, Dedler, Eybler, Rousseau et autres auteurs du siècle dernier, dont les compositions sont complétement en dehors du style religieux. Le *Kyrie* devient un petit refrain, le *Gloria* ferait en général un bon chœur de buveurs, l'*Agnus Dei* est une polonaise ou une valse, et ainsi du reste.

L'orgue joue, dans cette exécution de l'office divin, le plus triste rôle qui se puisse imaginer; avant chaque morceau, l'organiste fait un prélude de quatre mesures sur le grand jeu, puis il accompagne ensuite, et le plus souvent il n'a sous les yeux qu'une basse chiffrée; et comme l'ignorance des organistes est grande, on peut supposer le joli charivari que produisent leurs erreurs harmoniques.

Les vêpres se chantent assez généralement au chœur. Pour cet office les chantres descendent de la tribune, se réunissent au lutrin, avec les ophicléides, qui accompagnent tout, même la psalmodie et le chant du prêtre: *Deus in adjutorium*, etc., ou autre. Quand je dis qu'ils accompagnent, j'emploie une expression impropre; j'avoue que je ne trouve pas dans la langue française de mot pour peindre ce qui s'accomplit en présence de Dieu, en présence des fidèles, en présence du pasteur, dans les églises belges, lorsqu'on y chante les vêpres. On exécutait autrefois à Milan les *Litaniæ mortuorum discordantes*: c'était un tissu fait exprès de toutes les plus horribles dissonances qui se peuvent imaginer. Eh bien! j'aimerais mieux être condamné à en-

tendre tous les jours ces litanies qu'à écouter une fois par an le chant des vêpres à Sainte-Gudule, à Bruxelles, par exemple: on dirait que les animaux les plus terribles se sont échappés de la ménagerie royale pour venir rugir, mugir, hurler sous les voûtes de l'église. Non seulement le chant est couvert par ces cris affreux; mais l'orgue, qui est placé à une grande distance, essaie de lutter avec l'ophicléide. C'est une lutte inégale : l'organiste a beau commander à ses bombardes et clairons de donner toute leur puissance, les souffleurs ont beau suer sang et eau pour alimenter les gros tuyaux de l'orgue, l'organiste a beau y employer ses dix doigts, tout cela accroît le vacarme, mais n'étouffe pas l'ophicléide.

On raconte que Rameau, mécontent du chapitre de Clermont, où il était organiste, s'avisa un jour, pendant le *Magnificat*, de toucher chaque verset en s'asseyant sur le clavier : or, je suis convaincu qu'il en devait résulter une cacophonie moins épouvantable que ce que j'ai entendu à Sainte-Gudule, que ce qui se fait dans la plupart des églises belges, excepté dans plusieurs paroisses du diocèse de Tournay. Et cependant, il y a là un pasteur, des prêtres, des fidèles, réunis pour glorifier Dieu, pour chanter ses louanges dans un langage sublime; et cependant Dieu réside dans cette église; ces tabernacles saints, devant lesquels on s'agenouille, sont la demeure que le Sauveur du monde a choisie; on ne devrait entendre dans ce lieu sacré que des chants doux, graves et pieux. Par quelle corruption du goût, par quel renversement du bon sens, est-on arrivé à réserver seulement pour les théâtres et les lieux profanes les charmes de la musique et du chant? Tandis qu'au théâtre de Bruxelles, on entend des chœurs bien disciplinés, une musique harmonieuse, le culte rendu à Dieu dans la principale église de cette ville y donne lieu à des cris repoussants, qui doivent faire fuir du temple tous ceux qui sont doués de quelque intelligence ou de quelque sensibilité.

Voilà ce qui se passe dans les églises belges, qui ont autrefois donné au monde les plus grands maîtres dans la musique religieuse.

Un petit nombre de personnes essaient de lutter contre ce mauvais goût. M. Henri, maître de chapelle de Sainte-Gudule, a beaucoup amélioré l'exécution du chant à la messe et au salut. Mais il ne peut obtenir plus de troisquarts d'heure pour la

messe, et il ne peut, comme je l'ai dit, faire exécuter que des messes tronquées dans lesquelles le plain-chant est supprimé. M. Henri est un artiste plein de zèle et de bonn evolonté ; il a partagé les erreurs de M. Janssen dans la question du demi-ton, mais il a trop de bon sens et de jugement pour y persister. Nous désirons que ces quelques lignes servent d'encouragement à M. Henri, et soutiennent ses efforts et son zèle dans la tâche pénible et difficile qu'il a entreprise. M. Duval, à Enghien, est aussi, à ce qu'on nous a assuré, un homme de cœur et de talent qui souffre, comme nous en souffrons, de l'état actuel du chant ecclésiastique dans son pays. M. l'abbé Renier, maître de chapelle à Tournay, est un prêtre zélé et intelligent; mais il n'est pas secondé et n'a pu réaliser jusqu'à présent aucune amélioration Les dimanches on exécute à Tournay le plain-chant. Quelques voix graves, isolées dans cette vaste cathédrale, sont chargées seules du soin de chanter l'office. Les jours de fête on exécute de grandes compositions, la messe du sacre, par exemple, mais avec des ressources insuffisantes.

Aux noms que je viens de citer, il faut ajouter celui de l'abbé Janssen, qui, malgré son système funeste, malgré les défauts de son ouvrage, est du moins un partisan déclaré du chant ecclésiastique, et en étudiant avec soin et patience, il réformera, nous n'en doutons pas, ce que ses opinions contiennent d'erroné, et pourra rendre ensuite de grands services à la cause que nous servons. A Anvers, à Gand et ailleurs, la musique à orchestre règne sans rivale. On en est là en 1750, moins le talent des maîtres de chapelle de cette époque.

Les hommes qui m'ont été signalés ou que j'ai pu apprécier comme capables de contribuer à la restauration du chant religieux en Belgique, feront des efforts inutiles tant que l'autorité ecclésiastique ne prendra pas des mesures énergiques et efficaces pour opérer cette restauration. Ces mesures sont bien simples et faciles à adopter partout; il suffirait d'un règlement général imposé à toutes les églises. Si j'avais l'honneur d'être investi de la confiance du cardinal-archevêque de Malines, et que son éminence voulût bien me charger de rédiger un projet de règlement, voici celui que je lui soumettrais, et qui me paraîtrait suffisant pour changer en peu de temps la face de la musique religieuse dans son diocèse. En donnant à l'expression de mes idées la

forme d'un arrêté, j'ai voulu les rendre plus claires et plus saisissables.

Projet de règlement pour l'exécution du chant des offices divins.

1° Le chant des offices divins se compose, pour la messe, de l'*Introït*, *Kyrie*, *Gloria*, *Graduel*, *Alleluia* ou *Trait*, *Credo*, *Sanctus*, *Agnus Dei*, *Communion :* tous ces chants devront être exécutés en entier à chaqne office en suivant le graduel romain.

2° L'organiste peut jouer seul au *Kyrie* alternativement avec le chœur, tout l'*Offertoire* après l'intonation, le *Sanctus* et l'*Agnus Dei* alternativement, et pour le reste de l'office il doit accompagner seul les jeux doux.

3° On ne peut exécuter aucune messe en musique sans avoir obtenu, dans chaque circonstance, une autorisation spéciale de Mgr l'archevêque. On permet seulement un motet à l'élévation, à l'exposition du Saint-Sacrement, et une messe entière en musique à la fête patronale de la paroisse.

4° Le chœur devra se composer des chantres et enfants de chœur aussi nombreux que les ressources de la paroisse le permettront. Les ophicléides, serpents et autres instruments sont inutiles partout où il y a un orgue pour accompagner.

5° On doit établir, dans chaque paroisse, une classe de chant pour les enfants et pour les chantres, et l'office entier du dimanche devra être étudié et répété la veille ou avant-veille.

6° Le plain-chant doit s'exécuter gravement, mais sans trop de lenteur et de manière que l'exécution ordinaire de l'office dure au moins une heure les simples dimanches, et plus les jours solennels.

7° L'organiste doit se borner à accompagner le chant, autant que possible, avec des accords consonnants, et, dans tous les cas, on doit sévèrement exclure les passages rapides, roulades, traits, qui contrastent avec le caractère grave du chant ecclésiastique.

8° Dans les églises où il n'y a pas d'orgue, l'ophicléide ou serpentiste doit se borner à exécuter les notes du chant telles qu'elles sont marquées dans les antiphonaires ou graduel, sans faire aucune basse ou accompagnement d'aucun genre, à moins qu'on ne chante en faux bourdon et que la partie du serpent ne soit écrite. Le serpent ne doit jamais accompagner la voix du prêtre dans les parties de l'office où il chante seul telles que la Préface, le *Pater*, les Oraisons, etc.

9° On doit exécuter le chant des psaumes, à vêpres, alternativement à deux chœurs, ou par une voix seule et le chœur, en observant avec soin le repos à la médiante, et un silence bien marqué entre chaque verset.

L'Hymne et le *Magnificat* peuvent être joués alternativement par l'orgue. Dans les églises où il n'y a pas d'orgue, le serpent ne doit pas accompagner la psalmodie.

10° Les doyens et curés s'efforceront d'établir, dans leur paroisse, une école de chant dans laquelle on enseignera gratuitement les éléments de la musique et du plain-chant. Cette école sera suivie par des adultes et des enfants, et le but de cet enseignement sera l'exécution des offices divins. On consacrera à l'entretien de cette école l'argent qui est actuellement employé pour la musique et les instrumentistes.

Ce projet de règlement ne contient pas toutes les mesures qu'on devrait prendre pour opérer la restauration du chant religieux, mais il suffirait pour en arrêter la décadence.

Il resterait ensuite à publier une édition correcte du chant romain, à soumettre tous les élèves de tous les séminaires à un examen rigoureux sur la théorie et la pratique du chant ecclésiastique; à faire rédiger par un homme capable et instruit une méthode complète et exacte du plain-chant; enfin, il faudrait obliger les ecclésiastiques qui sont déjà dans le ministère à s'occuper de ces questions, en les insérant dans le programme des conférences ecclésiastiques.

Voilà ce qu'on devrait faire pour sauver le chant ecclésiastique de la ruine dont il est menacé, et pour employer avec le même succès qu'autrefois un des moyens puissants que l'Église a choisis pour glorifier Dieu, sanctifier les fidèles, et toucher les impies.

La *Revue de la musique religieuse* est lue en Belgique par un certain nombre d'ecclésiastiques; je désire que mes paroles, mes vœux et mes conseils y soient accueillis avec bienveillance. Je ne me dissimule pas qu'il doit paraître bien étrange qu'un laïque qu'un artiste, qui n'a pour tout mérite que sa bonne volonté, vienne donner des avis, proposer des réformes, dénoncer des scandales à de dignes prêtres, à d'augustes prélats, qui ont l'œil ouvert sur tous les besoins de l'Église et dont la sollicitude ne cesse pas un instant de veiller sur les intérêts de la religion. J'avoue que je suis souvent troublé par cette réflexion et tenté d'abandonner un rôle qui semble ne pas m'appartenir; cependant, quand je considère que les tempêtes politiques ont décimé le clergé et qu'il a à peine assez de mains pour bénir, assez de bouches pour consoler les fidèles; quand je considère que les

luttes qu'il a eues à soutenir depuis longtemps ont porté sur un autre terrain ses préoccupations ; que la corruption du goût dans les arts religieux a été générale depuis deux siècles, et que le clergé n'a pu y échapper ; quand je considère enfin que j'obéis à une conviction ferme, à une conscience droite, fortifiée par d'honorables suffrages, alors je n'hésite plus à signaler énergiquement les abus, et indiquer le moyen de les réprimer.

F. Danjou.

DU DEMI-TON

DANS LE PLAIN-CHANT.

LETTRE A M. LE DIRECTEUR DE LA REVUE (1).

Woluwe-St-Étienne, près Bruxelles, 10 septembre 1845.

MONSIEUR,

Vous désirez savoir si je répondrai à ce que M. l'abbé Janssen a écrit dans le n° 8 de la *Revue* que vous dirigez, contre les éclaircissements que j'ai donnés, dans le même recueil, sur l'emploi du demi-ton dans le plain-chant. Je vous avoue que je n'aime pas les discussions polémiques, parce qu'il est rare qu'on n'y perde pas son temps. M. l'abbé Janssen était en quelque sorte obligé d'écrire le morceau de critique qu'il vous a envoyé, à cause

(1) Cette nouvelle et savante lettre de M. Fétis terminera pour cette année la série d'articles que nous accueillons sur l'importante question du *demi-ton* dans le plain-chant. Les plus grandes altérations qu'ait eues à subir le chant ecclésiastique dans ces derniers temps viennent de l'incertitude où se trouvaient la plupart des ecclésiastiques et maîtres de chœur sur cette question. Les uns, comme cela s'est fait à Nantes et ailleurs, voulaient accommoder entièrement le plain-chant à la tonalité moderne, et introduisant à tout propos le dièse et le bémol dans les antiques mélodies de l'église, les dénaturaient complétement ; les autres, comme l'abbé Janssen, voulaient faire disparaître ces accidents, qui ne leur paraissaient pas appartenir à la constitution même des modes du plain-chant. De part et d'autre on était engagé dans une voie fâcheuse qui aurait conduit à une corruption générale du chant ecclésiastique.

Il résulte de la savante discussion entamée par M. Fétis, soutenue par M. Janssen, éclairée par M. David, et résumée par la dernière lettre insérée aujourd'hui que, depuis le XIe siècle au moins, il n'est pas douteux que le *demi-ton* ait été employé par euphonie pour détruire la relation de triton toutes les fois que cette relation existait dans la mélodie. Quand on viendrait par quelque document inattendu prouver que chez les anciens on a pu supporter cette relation de triton qui affecte si péniblement nos oreilles, il suffirait, pour ne pas tenir compte de ce fait, que l'usage consacré depuis huit

de la position dans laquelle il s'est placé ; car, ayant précisément entrepris en Belgique ce qu'il appelle *une restauration du plain-chant*, par des principes opposés à ceux que j'ai puisés dans les autorités anciennes et dans la nature des choses; ayant publié des articles de journaux et un livre où ses doctrines sont exposées; ayant enfin été chargé par monseigneur le cardinal-archevêque de Malines d'enseigner au séminaire du diocèse ces mêmes principes à de jeunes prêtres destinés à les répandre dans le royaume, et dirigeant dans le même esprit des réimpressions de livres de chant approuvés par l'autorité ecclésiastique, il ne lui était pas permis de garder le silence sur mon travail concernant le demi-ton, qui ruine tout cela de fond en comble. Il a fait ce qu'il a pu dans la nécessité où il était; si sa critique n'est pas meilleure, ce n'est pas sa faute. A défaut d'autorités qu'il pût opposer aux miennes, il nie, il affirme, il commente, il explique, il se prend lui-même en témoignage : en vérité, il ne pouvait faire autre chose. Si tout cela n'a que la valeur de l'opinion particulière de M. l'abbé Janssen, ayons de l'indulgence

M. l'abbé Janssen affirme que l'esprit de système que vous lui avez reproché est né d'une conviction profonde : nous devons le

siècles, conforme au sentiment mélodique des nations modernes, fût bien et clairement établi : or, c'est ce que M. Fétis a surabondamment prouvé.

Nous croyons donc que désormais la question est bien décidée : toutes les fois que la relation de triton existe dans la mélodie du plain-chant, il faut la détruire par l'emploi du demi-ton. Nous n'allons pas plus loin et nous ne croyons pas qu'on doive, à cause de l'accompagnement de l'orgue et de l'union de l'harmonie avec le chant, en modifier aucune partie lorsque la relation de triton n'existe pas.

Toutes les personnes qui désirent la restauration du chant ecclésiastique s'uniront à nous pour remercier M. Fétis du service qu'il a rendu à la science par les deux dissertations dont il a enrichi notre Revue. Nous regrettons toutefois que dans la lettre qu'on va lire M. l'abbé Janssen ait été taxé d'étourderie ou de légèreté. Nous sommes certain, au contraire, que le respectable abbé Janssen a obéi à une conviction profonde basée sur des études incomplètes, il est vrai, mais du moins très consciencieuses. Il faut savoir gré à cet ecclésiastique d'avoir le premier, en Belgique, cherché à s'instruire dans cette science délaissée du chant ecclésiastique. Il n'a pu, après quelques années de travail, acquérir l'érudition immense, la pratique exercée de M. Fétis, qui, depuis quarante ans, creuse chaque jour les questions qui nous occupent. M. Janssen ne persistera pas dans son erreur, et son nom n'en demeurera pas moins attaché aux premiers efforts tentés en Belgique pour la restauration du chant religieux.

F. Danjou.

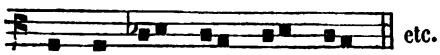
croire. Il est même probable que cette conviction ne pourra jamais l'abandonner, et conséquemment que toutes les réponses que je pourrais lui faire ne le doivent pas ébranler; car ce serait vraiment un beau sujet d'étonnement, s'il venait un jour, avec humilité, avouer à ceux qui lui ont accordé leur confiance, qu'il s'est trompé; que, ne s'étant pas donné la peine d'étudier avec soin ce qu'il était chargé d'enseigner, il a formulé à la légère son système sur de simples aperçus de cas particuliers, et que, par suite de cette étourderie, il a fait un mauvais livre, a publié de fausses doctrines, égaré ses élèves et corrompu le chant de l'église! En vérité, monsieur, quelle que soit la bonne opinion que j'aie des vertus chrétiennes de M. l'abbé Janssen, je n'espère pas de lui une confession qui coûterait si cher à son amour-propre. Je ne dois donc pas essayer de modifier ses opinions par de nouvelles preuves qu'il me serait facile d'accumuler, si celles que j'ai produites n'étaient pas péremptoires : ce travail n'aurait pas de but. Pour vous satisfaire, je rectifierai seulement, dans l'intérêt de vos lecteurs, certains faits avancés par M. l'abbé Janssen, et qui sont matériellement inexacts.

Cet ecclésiastique parle en plusieurs endroits de sa lettre insérée dans votre *Revue*, et notamment page 309, de mes théories relatives au demi-ton, comme si j'étais venu préconiser un système qui fût le mien, tandis que je n'ai fait que citer des autorités dont les termes ne sont pas ambigus, et qu'à tous les témoignages que j'ai produits, il m'aurait été facile d'en ajouter cent autres, pris parmi les écrivains les plus distingués, si je n'avais craint de rendre fatigante la lecture de ma dissertation, que je trouvais déjà trop longue. Les textes que j'ai rapportés de Guido d'Arezzo sont si positifs et sans restriction concernant l'emploi du demi-ton descendant, c'est-à-dire du bémol, pour éviter la relation, non seulement directe, mais indirecte du triton, qu'il n'y a rien à y ajouter pour y rendre le sens plus clair. En vain M. l'abbé Janssen veut-il atténuer la force de cette citation par cette phrase : « Il semble que M. Fétis s'attache trop ex-
» clusivement aux paroles de Guido, tandis qu'il perd de vue
» l'origine et la cause de l'introduction du bémol accidentel dans
» le plain-chant. *Cela devient évident quand on compare les pa-*
» *roles de Guido avec les doctrines d'autres auteurs anciens*, et
» avec les nombreux exemples qu'on trouve dans les meilleurs

» éditions de Rome et de Venise, éditions qui, d'après le témoi-
» gnage de l'illustre abbé Baini, sont conformes aux anciens ma-
» nuscrits. » D'abord, je perds si peu de vue l'origine et la cause de l'introduction du bémol accidentel, que je les établis précisément par un texte même de Guido (n° 1 de la *Revue*, page 23). Ensuite, s'il est vrai que je m'attache trop exclusivement à un autre texte du même auteur, qui dit *que le* ♭ *et le* ♮ *ne se rencontrent pas dans la même mesure;* s'il est vrai que d'autres auteurs anciens sont en opposition avec Guido sur ce point important, pourquoi ne cite-t-on pas leurs paroles? Ces auteurs, qui sont-ils, où sont-ils, que disent-ils? M. Janssen eut-il jamais plus besoin de les appeler à son secours?

A l'égard des nombreux exemples qu'on trouve dans les meilleures éditions de Rome et de Venise, qui, selon le témoignage de l'abbé Baini, sont conformes aux anciens manuscrits, et qui, d'après M. l'abbé Janssen, sont contraires à la doctrine de Guido, il y a bien des choses curieuses et sans réplique à opposer à ce dire. D'abord les manuscrits et les éditions dont on parle sont sans valeur lorsqu'on les oppose à celui qui, en 1024, nota un antiphonaire présenté par lui au pape Jean XXII, qui l'adopta et en fit un objet d'étude à Rome. Les manuscrits dont parle l'abbé Baini sont des XIVe et XVe siècles, et sont notés en notation de plain-chant. Je les ai vus, et j'y ai trouvé, comme dans les quelques centaines que j'ai compulsés, extraits et analysés en France, en Belgique, en Angleterre, en Italie et en Allemagne, beaucoup de variantes capricieuses. Baini dit (t. II, p. 99) que les éditions du *Graduel* et de l'*Antiphonaire*, imprimés à Venise par Lichtenstein, en 1579 et 1580, ont été faites d'après des exemplaires non excellents, mais bons et corrects; ce qui n'a point de sens: car ce qui est bon et correct, en matière de chant d'église, est excellent. Ce sont ces éditions que m'oppose M. l'abbé Janssen pour certains exemples qui lui semblent contraires aux préceptes de Guido. Or, il n'est pas heureux dans ses choix, car l'antienne *Veniet fortior me post me*, dont il donne le chant, en opposition à la leçon que j'ai publiée dans mon premier article (*Revue*, t. I, pag. 24), est complétement dénaturée. Son début, différent en tout de celui du *Directorium chori* de Guidetti (édit. de Rome, 1637, pag. 70), conforme au mien, prouve que Baini n'a pas mis beaucoup de soin dans la lecture et dans l'appréciation de ces

livres; car il dit aussi, quelques pages plus loin, que Guidetti a suivi exactement de bons manuscrits, et qu'*il est exact dans les indications, sûr par les sources dont il s'est servi*, etc. Il serait assez difficile de comprendre comment des livres de chant qui diffèrent essentiellement dans leurs leçons sont faits l'un et l'autre d'après des manuscrits bons et corrects. Toute la fin du même chant est détestable, car on ne trouve jamais dans les anciens manuscrits des xe et xie siècles de ces formes plates et monotones :



Cu-jus non sum di - gnus.

La leçon que j'ai donnée est, au contraire, excellente : pour peu qu'on ait quelque connaissance du plain-chant, on doit en reconnaître la supériorité.

Avec toutes ses distinctions et ses assertions mal fondées, M. l'abbé Janssen n'a donc porté aucune atteinte au principe de Guido, dont l'autorité est la plus respectable par son antiquité, et qui appartient à l'époque où la tradition du chant était la plus certaine et la plus pure. Ce n'est pas, comme il le dit, pour éviter une dissonance directe que le bémol a été introduit dans le chant; car le triton n'est pas une dissonance, mais une fausse relation dont le souvenir ne s'efface qu'après un repos : la règle de Guido n'a pas d'autre motif.

Venons maintenant à l'emploi du demi-ton ascendant. Dans cette question, comme dans toutes les autres, M. l'abbé Janssen procède par explications, par distinctions, jamais par un texte positif. Je ne cite, dit-il, que des auteurs postérieurs au xiiie siècle, et c'est dans ce siècle que se sont introduites les altérations les plus nombreuses dans le chant. Mais ne confondons pas ; les altérations ont consisté dans l'introduction de beaucoup de notes parasites ou d'ornements de mauvais goût au milieu des formes simples de l'ancien chant. Cela se prouve, au premier aspect, par la comparaison des manuscrits. Il n'est pas question là-dedans des relations de tonalité qui ont réglé l'emploi des demi-tons.

M. Janssen ne nie pas (*Revue*, t. I, page 310) que dans le système des hexacordes, système monstreux, comme je l'ai ap-

pelé dans le *Résumé philosophique de l'histoire de la musique*, les signes de ♯ et de ♭ étaient quelquefois sous-entendus; mais il ne voit pas comment on peut en déduire le demi-ton haussant. Mon adversaire tombe ici dans une singulière confusion d'idées. Sans doute le système des muances ou des hexacordes était monstrueux; mais il ne l'était que relativement à la solmisation, car il n'a rien changé aux constitutions tonales; les tons sont restés ce qu'ils étaient; les règles de relations d'intervalles n'ont point changé. Si donc le ♯ et le ♭ étaient quelquefois sous-entendus dans le système des hexacordes qui s'est établi au XIe siècle, c'est que dès lors l'effet produit par ces signes sous-entendus, c'est-à-dire les demi-tons ascendant et descendant, étaient en usage; car si cela n'eût été, il n'y aurait eu rien à sous-entendre. Vous voyez, monsieur, comment on peut déduire le demi-ton ascendant du système dont il s'agit, deux siècles avant le troisième.

Vous vous rappelez aussi comment j'ai rapproché de ce système un passage du traité de plain-chant du P. Jumillac et un exemple de celui du P. Bonaventure de Brescia. M. l'abbé Janssen ne comprend pas bien le rapport de l'exemple de celui-ci (dont il veut bien croire la citation exacte) avec les paroles de celui-là. J'éprouve beaucoup de regret que M. Janssen n'ait pas compris cela; mais en voyant que vous et plusieurs de vos lecteurs, qui m'ont écrit pour me remercier d'avoir porté la lumière dans une question obscure, l'ont parfaitement entendu, il faut bien que je me console. Je veux d'ailleurs remercier mon adversaire de sa supposition obligeante, en mettant à sa disposition des exemplaires de plusieurs éditions du traité de Bonaventure de Brescia; il y pourra vérifier l'exactitude qu'il veut bien supposer.

En vérité, les étourderies de M. l'abbé Janssen m'étonnent: en voici une des plus fortes. Supposant que l'exemple du P. Bonaventure est exact, il fait cette remarque que l'autorité d'un auteur de la fin du XVe siècle n'est pas de nature à ébranler les préceptes et les pratiques des temps anciens. Or, quels sont ces préceptes? un passage de Marchetto de Padoue, qui dit que les *signes* de la musique feinte, c'est-à-dire le ♮ et le ♭ sont d'usage dans le plain-chant et dans la musique mesurée, mais que le ♯ n'est employé que dans celle-ci, ou dans les motets sur le

plain-chant en musique mesurée. Sans s'arrêter à la manière singulière dont il entend ce passage, et qu'il explique dans un tout autre sens que celui de l'auteur, n'est-ce pas le cas de lui dire : « A quoi pensez-vous ? Il s'agit du demi-ton ascendant » *sous-entendu*, et vous citez un auteur qui parle du *signe* de » ce demi-ton ! Vous confondez évidemment deux choses diffé- » rentes; car si l'on écrivait le signe, il ne serait pas sous-en » tendu ! » Qu'en dites-vous, monsieur ?

Mais ce n'est pas tout sur ce passage ! L'emploi du dièse et du bémol, dont parle Marchetto, à l'égard de la musique mesurée, résulte des lois de la tonalité. Or, au XIIIe siècle, époque où cet auteur écrivait, il n'y en avait pas deux, savoir, une pour le plain-chant, et une autre pour la musique mesurée; il n'y en avait qu'une seule pour ces deux genres de musique; car la tonalité moderne ne s'est introduite dans la musique, par l'harmonie, que dans les premières années du XVIIe siècle. Les circonstances tonales étaient donc identiquement les mêmes dans le plain-chant et dans la musique, au temps de Marchetto; la seule différence consistait dans la manière d'écrire : les signes du demi-ton étaient placés près des notes dans la musique mesurée, ils étaient sous-entendus dans le plain-chant; car il ne pouvait y avoir deux manières de chanter lorsqu'il n'y avait qu'une tonalité. Au surplus, si quelques auteurs écrivaient le dièse dans leur contre-point, comme le dit Marchetto, il en était beaucoup d'autres qui ne l'écrivaient pas, et l'on peut citer des milliers d'exemples dans les messes et motets des anciens maîtres où le dièse est sous-entendu comme dans le plain-chant.

La confusion d'idées qui est dans l'esprit de M. Janssen, à propos de sa supposition de l'existence de deux tonalités différentes, antérieurement à l'époque que je viens d'indiquer, se reproduit encore quand il parle de Palestrina (page 318) : « Nous ne nions pas (dit-il) que Palestrina et d'autres n'aient » quelquefois employé la note sensible dans les cas qui nous » occupent..... Mais qu'est-ce que cela prouve, *sinon que les uns* » *et les autres se sont laissé entraîner par le goût de la musique* » *moderne*, et que tous ont rendu un très mauvais service à la » cause du véritable plain-chant ? » M. l'abbé Janssen oublie que Palestrina était depuis dix ans descendu dans la tombe quand

les premiers essais de la tonalité moderne furent tentés. Mais ce qu'il ajoute ici n'est pas moins curieux : « D'ailleurs Palestrina » (dit-il), quelque grand musicien qu'il fût, ne fait pas grande » autorité en matière de plain-chant; » et pour le prouver, il renvoie au livre de Baini (t. II, p. 119), dont il n'a pas compris les paroles. Palestrina, chargé par le pape Grégoire XIII de corriger tout le chant du bréviaire et du missel romain, parce qu'il avait été considéré comme le plus capable d'exécuter une pareille entreprise, s'adjoignit pour ce travail son élève Guidetti, un des plus savants hommes qu'il y ait eus sur cette matière (ce qui, pour le dire en passant, prouve assez le profond savoir du maître); Palestrina s'était réservé les corrections du graduel. Malheureusement, en comparant les chants de cette partie du chant de l'église avec ceux de l'antiphonaire, et voyant que beaucoup de passages y sont surchargés de notes, ce qui n'a pas lieu dans les antiennes, il crut devoir essayer de ramener le graduel à la simplicité de l'antiphonaire, parce qu'il ignorait l'origine orientale des parties de la messe. Le pape partageant ses idées, Palestrina en fit l'application par un long et pénible travail; mais le résultat fut loin de répondre à ce qu'on attendait : car après la suppression de toutes les notes d'ornement qui ont été conçues du premier jet avec le chant, il ne resta plus que des mélodies sèches et monotones. C'est ce qui fait dire à l'abbé Baini, dans l'endroit cité par M. l'abbé Janssen, que Palestrina, avec tout son génie, resta bien au-dessous de l'inspiration simple des Pères et des Docteurs de l'Eglise, lorsqu'il voulut porter la main sur leur ouvrage. Il en sera ainsi de quiconque entreprendra de composer, de corriger, de retrancher ou d'ajouter dans le chant ecclésiastique, au lieu d'en rechercher simplement les traditions originales avec soin et prudence. Palestrina s'égara donc par système dans son travail; mais il est absurde de supposer que ce grand musicien n'ait pas possédé une profonde connaissance du plain-chant, et qu'il n'ait pas eu les meilleures traditions de tonalité : lui, compositeur de la chapelle pontificale, qui n'a jamais écrit que sur le plaint-chant; lui, maître de chapelle et du chœur de Saint-Pierre du Vatican; lui, élevé à Rome, et qui avait été chantre dans les chœurs de la chapelle Sixtine, de Sainte-Marie-Majeure et de Saint-Jean-de-Latran. Si l'abbé Baini vivait encore, il s'élèverait avec force contre cette fausse interpréta-

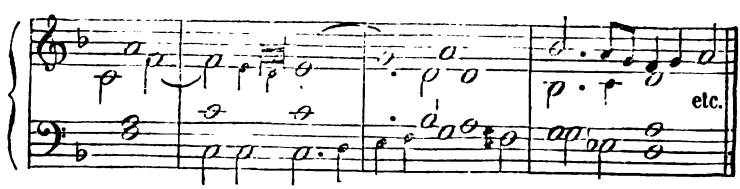
tion de ses paroles ; interprétation que l'abbé Janssen seul a pu faire.

Il est au surplus remarquable qu'en parlant sans cesse de ceux qui introduisent la tonalité moderne dans le plain-chant, M. Janssen ne comprend pas en quoi ces deux tonalités consistent, et qu'il ne voit pas que les relations de triton, évitées avec soin dans les plus anciennes traditions du plain-chant, sont précisément inhérentes à la tonalité moderne et la constituent. Ainsi nous enseignons à nos élèves de composition que dans le contre-point du style ecclésiastique, appelé *à la Palestrina*, ils ne doivent pas faire chanter les parties par des suites de notes telles que celle-ci : *la, si, la, sol, fa, sol,* à cause du sentiment de triton qu'il y a dans la succession, *si, la, sol, fa,* et que cette suite de notes, au lieu de remonter à *sol*, n'est bonne que si elle est continuée de cette manière : *la, si, la, sol, fa, mi,* parce que la dernière note *mi* fait disparaître la relation de triton. Si cependant la succession des notes du plain-chant, qui sert de base au contre-point, ne permet pas de faire entendre cette note *mi*, et que *sol* soit absolument nécessaire, alors nous faisons mettre le dièse au *fa*, pour faire disparaître la relation de triton, et le contrepoint devient bon dans cette suite : *la, si, la, sol, fa, sol.* Or, cette difficulté que nous opposons à nos élèves, dans l'étude du contrepoint ecclésiastique ou rigoureux, nous ne la faisons pas lorsqu'ils écrivent dans la tonalité moderne, par exemple, dans le ton d'*ut* majeur. Si nous supposons que deux accords de sixte se succèdent dans l'harmonie, le premier sur le second degré de la gamme (*ré, fa, si*), et le second sur le troisième (*mi, sol, ut*), on fera très bien sur le premier la suite des notes *si, la, sol, fa*, remontant à *sol* sur le second ; car on n'a point à éviter la relation de triton, qui est constitutive de l'accord dans *ré, fa, si.*

Les traditions pures de l'art d'écrire, en raison de la diversité des styles, se perdent de nos jours comme beaucoup d'excellentes choses, et le dernier grand représentant des belles écoles d'Italie, Cherubini, n'est plus parmi nous pour sanctionner mes paroles du poids de son autorité ; mais ses élèves, Halévy, Zimmerman et Bâton, sont encore debout ; ils n'ont point oublié ses leçons, et leur témoignage ne me manquera pas en faveur de la doctrine que je viens d'exposer.

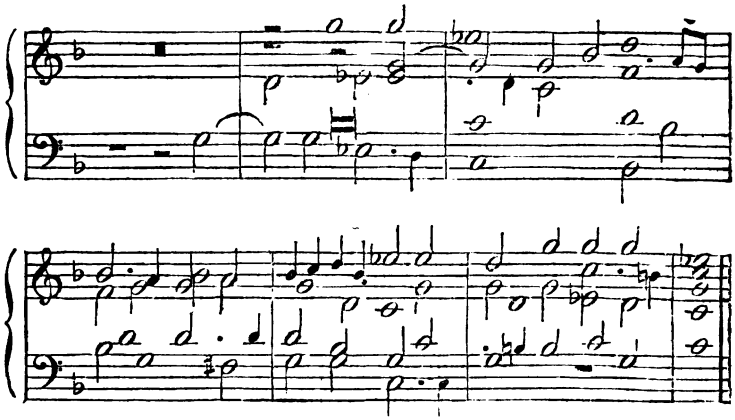
M. l'abbé Janssen a présenté quelques exemples de passages d'anciennes compositions par lesquels il a cru prouver que les anciens maîtres ne faisaient pas toujours usage du demi-ton à la finale de leurs morceaux de musique sur le plain-chant. Je regrette qu'il ait pris cette peine pour les sept exemples qu'il a cités, car j'aurais pu lui en fournir cinq ou six mille du même genre. Mais les fragments rapportés par M. Janssen prouvent précisément le contraire de ce qu'il a voulu démontrer, et font voir avec évidence que le demi-ton y est sous-entendu. Je regrette aussi d'avoir à ajouter que les citations de M. Janssen accusent beaucoup de légèreté, car il n'est pas un des morceaux dont il a rapporté des fragments où l'on ne trouve le dièse employé pour le demi-ton ascendant, excepté aux finales, où il était toujours sous-entendu; circonstance qui démontre jusqu'à l'évidence qu'il l'était également dans le plain-chant. Mais procédons avec ordre sur cette singulière partie de la lettre de M. l'abbé Janssen.

Cet ecclésiastique a extrait tous les passages qu'il a rapportés des *Principes de composition des écoles d'Italie*, publiés par Choron; celui-ci les avait puisés dans l'*Esemplare di contrapunto* du P. Martini. M. l'abbé Janssen n'en a pris que les finales, parce que là il n'a pas rencontré le signe du demi-ton; mais comment se fait-il qu'il n'ait pas vu dans l'hymne de la Toussaint, *Chori sanctarum Virginum* de Palestrina (dont il a cité la fin, pag. 316 de la *Revue*), que non seulement le dièse du demi-ton ascendant y est employé, mais même le demi-ton descendant qui n'appartient pas au ton, afin d'éviter l'intervalle de quinte mineure qui s'y serait rencontré entre la basse et la partie supérieure! Voici le passage tel qu'il est dans l'ouvrage du P. Martini (t. I, p. 5).



Comment se fait-il que M. Janssen, qui cite avec complaisance la finale du *Sicut erat* de Gabussi, n'ait pas vu que ce morceau

est rempli de demi-tons ascendants et descendants, comme le prouve le passage suivant (Martini, p. 15)?



Je ne comprends pas ce que M. l'abbé Janssen s'est proposé en donnant les deux exemples du second ton par Porta et Thomas Louis de Vittoria; car, ces deux fragments étant écrits dans un ton plagal, leurs auteurs, qui connaissaient bien la constitution des tons, n'ont employé aussi que des cadences plagales, et les demi-tons ascendants et descendants dont ils font usage dans ces cadences, sont précisément une preuve irrécusable de ce que j'ai écrit sur la nécessité de l'emploi de ces demi-tons. Il ne s'agit pas là plus qu'ailleurs de *note sensible* : cette expression, dont M. l'abbé Janssen se sert souvent, n'a point de sens dans le plain-chant; car il n'y a de note sensible que lorsqu'il y a attraction par une dissonance naturelle, et le plain-chant n'admet que l'harmonie consonnante.

La finale de l'antienne de huitième ton (v. la *Revue* p. 317), par Palestina, est dans le même cas que celle du deuxième ton, car le huitième ton est aussi plagal, et les cadences faites par ce grand maître sont dans la nature du ton; il n'y a rien là qui répugne même à une oreille accoutumée à la musique moderne, rien qui appelle l'usage du demi-ton ascendant vers la note finale.

Venons maintenant aux cadences finales des exemples du premier et du septième tons, rapportés par M. l'abbé Janssen. On n'y voit point apparaître le demi-ton ascendant; mais remarquez bien la différence de l'accord parfait qui accompagne la dernière note dans les cadences des tons authentiques et des tons plagaux.

Toute cadence authentique est ascendante, toute cadence plagale est descendante. Or, on voit l'accord parfait de la dernière note complet dans les cadences plagales, et il y manque toujours la tierce dans les cadences authentiques des premier et troisième tons, à moins que cette tierce ne soit majeure. Pourquoi cela? C'est que le demi-ton est sous-entendu à l'avant-dernière note qui monte sur la finale, et que ce demi-ton ferait avec la tierce de l'accord suivant une fausse relation de quarte diminuée ou de quinte augmentée inadmissible dans la tonalité du plain-chant. L'absence de la tierce mineure dans le dernier accord des contrepoints sur le plain-chant du premier et du troisième tons démontre donc que l'avant-dernière note doit avoir le dièse dans les cadences; car s'il en était autrement, la suppression de la tierce du dernier accord parfait n'aurait pas d'objet. Ce dièse ne s'écrivait pas dans les finales, parce que la tradition universelle voulait qu'il fût sous-entendu dans le contrepoint, comme il était dans le plain-chant; mais on l'écrivait dans le cours des morceaux lorsqu'il était nécessaire, parce que le fréquent emploi des cadences évitées aurait laissé dans l'incertitude les exécutants. La présence de la tierce majeure dans le dernier accord a la même signification que l'absence de tierce mineure, comme je l'ai démontré dans mon premier article sur le demi-ton (Voyez *Revue*, p. 107 et suivantes).

Je demande bien pardon à vos lecteurs, monsieur, des longueurs où je me laisse entraîner; mais il me serait difficile d'être concis en pénétrant dans ces mystères des anciennes traditions de l'art d'écrire dans le contrepoint sur le plain-chant; traditions fondées sur la tonalité, et dont la raison n'est écrite nulle part. La science me paraît y gagner de deux manières; d'abord en dissipant les doutes répandus depuis trop longtemps sur le bon emploi des demi-tons dans le plain-chant; ensuite en mettant à la place de traditions empiriques, des lois puisées dans la nature des choses et sanctionnées par le bon sens.

J'ai fait voir, je crois, dans ce qui précède, que M. l'abbé Janssen n'a ébranlé aucune des autorités sur lesquelles je me suis appuyé, et qu'il n'en a produit aucune qui ait quelque valeur en faveur de ses opinions. Je pourrais bien encore lui en opposer un grand nombre, si cela était nécessaire, et si la théorie que j'ai établie n'avait pour elle toute l'autorité de l'évidence, comme on

me l'a écrit de toute part depuis la publication de mon travail : par exemple, je citerais l'*instruction ou méthode facile pour apprendre le plain-chant* par le R. P. Bouillon (1), dans laquelle on trouve un chapitre excellent (pages 28 à 44) sur le *fa* feint, c'est-à-dire sur les circonstances où il faut employer le demi-ton descendant ou le demi-ton ascendant; je rapporterais ce passage de la très bonne dissertation de Nivers sur le chant grégorien (page 53) : « Ce n'est que l'on ne puisse fort bien faire..... quel-
» ques dièses en cadence, lesquels sont même nécessaires,
» comme à la pénultième note de l'hymne de saint Jean, et en
» plusieurs endroits où la voix se porte naturellement, et que
» l'on fait même sans y penser (2) ; » je citerai encore la *scola di canto fermo* par Santoro (3), où cet auteur dit (page 81) que dans les septième et huitième tons, il faut mettre le ♯ au *fa* plutôt que le ♭ au *si* dans les cadences; et (page 213) que le dièse est nécessaire dans les cadences de la psalmodie des tons qui ont un mouvement d'un ton entier à la finale, c'est-à-dire, dans les premier, troisième et septième tons; enfin, je rapporterai ce passage d'une note de Perne (4) : « Nous ne devons pas cepen-
» dant omettre de dire aux détracteurs de cette espèce de mu-
» sique (le plain-chant), qu'avec raison Rousseau regarde comme
» un reste bien précieux de la musique ancienne, que, si le
» chant grégorien n'était pas dépourvu de son rhythme, s'il
» était exécuté par des voix de ténor ou de basse qui chantassent
» les intervalles dans leurs justes proportions et dans le diapason
» de chaque mode; si ces mêmes voix donnaient des inflexions
» musicales et prosodiques aux phrases et aux tournures mélo-
» diques; *enfin si les chanteurs faisaient les demi-tons sous-entendus*
» *dans les finales où ils doivent exister*; on verrait ces détracteurs
» du plain-chant, etc. »

Je ne doute pas qu'aux témoignages de ces hommes compétents, M. l'abbé Janssen n'opposât que ce sont des modernes, et que leurs opinions ont peu de poids; mais je lui ferai observer

(1) Paris, 1651, in-4°. Deuxième édition, Paris, 1660, in-4°.

(2) *Dissertation sur le chant Grégorien*, par le sieur Nivers. Paris, 1683, in-8°.

(3) Naples, 1715, 1 vol. in-4°, de 292 pages.

(4) *Recherches sur la musique ancienne*, dans *la Revue musicale*, t. 4, age 34, note 6.

que lui-même n'est pas un ancien, et qu'il n'a pu découvrir dans les premiers temps une seule autorité qui justifie l'étrange système qu'il s'est formé, système destructif de tout sentiment vrai de la tonalité, et qui l'a conduit à dénaturer les chants les plus authentiques et à les transformer en véritables monstruosités.

Engagé dans ce malheureux système que j'ai frappé à mort par les autorités irrécusables sur lesquelles je me suis appuyé, M. l'abbé Janssen a compris que s'il gardait le silence, c'en serait fait de l'œuvre de destruction qu'il avait entreprise : il s'est donc armé de courage et a fait ce qu'il a pu, torturant les phrases, les expliquant à sa manière, dissimulant ce qui lui était contraire, et se faisant un appui de passages mal interprétés qui, rétablis à leur véritable point de vue, le condamnent précisément. Pour vous complaire, monsieur, j'ai entrepris cette réfutation qui me paraît suffisante, et qui, j'espère, me dispensera de revenir sur ce sujet.

Agréez, etc.

FÉTIS, père.

P. S. Ainsi que vous le verrez, cette lettre est commencée depuis près de deux mois, mais des occupations multipliées l'ont interrompue longtemps. Dans l'intervalle, une lettre vous a été adressée par M. A. M. David, chanoine, archiprêtre de la cathédrale d'Agen, avec des observations sur mes articles relatifs à l'emploi du demi-ton dans le plain-chant. Je regrette que ma lettre, déjà trop longue, ne me permette pas de répondre à quelques passages de ces observations intéressantes; mais il me faudrait encore beaucoup d'espace pour établir que le système des tétracordes des Grecs était celui d'une construction mécanique des échelles, et non un système de tonalité. Je me vois donc dans la nécessité de prier M. le chanoine David de vouloir bien attendre la publication des deux premiers volumes de mon *Histoire générale de la musique*, où j'ai traité à fond ce sujet, et qui paraîtront dans le cours de l'été prochain à la librairie de M. Paulin, à Paris. Qu'il me soit cependant permis de saisir cette occasion pour remercier M. le chanoine David de l'exquise politesse qui règne dans ses observations.

Bruxelles, 30 octobre 1845.

REVUE CRITIQUE.

Cent mélodies religieuses, par ALEX. BERGERRE.

Les cantiques en langue vulgaire occupent aujourd'hui une place considérable dans la musique d'église. Le peuple, qui a désappris le plain-chant, le clergé, qui ne l'étudie guère et ne l'enseigne plus, ont conservé du moins l'usage de chanter à de pieux exercices quelques cantiques qui semblent suffire à satisfaire ce besoin de mélodie qui est inné dans le cœur de l'homme (1). Dans chaque paroisse, et presque dans chaque chapelle, aux réunions des confréries, des catéchismes, dans les séminaires, dans les communautés religieuses, pendant le salut et quelquefois même pendant la messe, on exécute des cantiques qui usurpent déjà la place du chant ecclésiastique dans beaucoup de circonstances et menacent même d'envahir nos lutrins. L'autorité ecclésiastique permet qu'on donne cet aliment à la piété des fidèles; les membres du clergé favorisent avec zèle cette partie du chant religieux, et si le plain-chant n'était pas si complétement délaissé pour toute cette musique fade et mondaine, si les paroles de ces cantiques étaient toujours irréprochables, nous serions les premiers à encourager les efforts qui se font et le zèle qu'on déploie pour populariser au pied des autels le goût du chant en chœur.

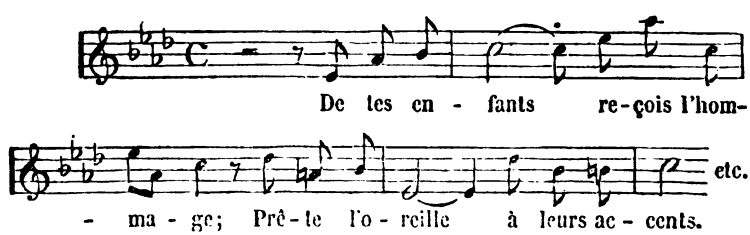
Malheureusement la musique adoptée pour ces cantiques est en général d'un style détestable, d'un rhythme sautillant et déplacé, d'une harmonie incorrecte et dans tous les cas calquée sur le patron des romances en vogue. Le recueil de cantiques de Saint-Sulpice, dont il se vend environ 20,000 exemplaires chaque année, n'est qu'un ramassis d'airs qui étaient populaires à l'époque où ce recueil a été composé. Le cantique : *Qu'ils sont aimés, grand*

(1) Hoc genus delectationis in nostra anima valde innatum.
(S. JEAN CHRISOSTOME.)

Dieu, tes tabernacles, se chante sur l'air de la romance de Plantade, *Te bien aimer*, *ô ma chère Zélie*, et ainsi des autres. C'est un tissu d'inconvenances révoltantes imaginées par le plus mauvais goût.

Choqués de toutes ces énormités, quelques compositeurs ont écrit des airs spéciaux pour ces cantiques. Choron, Foulon, Hip. Monpou, MM. Poisson, Lambillote, Le Guillou, Labat de Serène, ont publié des recueils qui ont du moins le mérite de donner une musique originale et qui n'est pas empruntée à l'Opéra-Comique. Cependant, faute d'avoir réfléchi sur le caractère qu'il convenait d'assigner à cette musique, ces auteurs sont presque toujours tombés dans les défauts même qu'on remarque dans les mélodies qu'ils voulaient remplacer, et sauf quelques exceptions, ces nouveaux cantiques sont aussi peu convenables que les anciens. Foulon, Hip. Monpou en ont produit quelques uns qui sont d'un effet religieux. Le cantique *Grâce, grâce, Seigneur*, de Choron, est un chef-d'œuvre. Mais, en somme, ces recueils sont défectueux et ne devraient pas être adoptés dans nos églises. Nous avons recommandé les cantiques publiés par le général Clouet (1) et ceux de Neukom (2); ce sont en effet les seuls où nous ayons, en général, trouvé des mélodies heureuses, une harmonie pure, un sentiment religieux assez prononcé.

Voici M. A. Bergerre qui commence la publication de cent mélodies religieuses, dédiées à monseigneur l'archevêque de Paris. Ces mélodies sont assez graves, mais elles nous paraissent manquer d'originalité et de simplicité tout à la fois. Par exemple, dans le premier cantique, *Pleine de grâce*, etc., le solo *De tes enfants reçois l'hommage* est tourmenté et exprime mal les paroles.

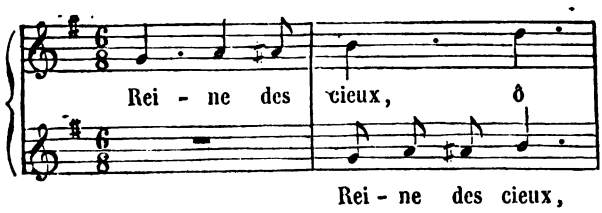


Nous croyons qu'à moins d'une inspiration assez heureuse,

(1) Paris, Richault.
(2) Chez madame Ve Canaux.

comme dans la romance de *Guido* d'Halévy, *Hélas ! elle a fui comme une ombre*, il faut éviter ces mélodies qui ne procèdent pas d'une manière diatonique et qui, embrassant de grands intervalles, présentent des difficultés d'exécution sans profit pour l'effet.

Plus loin, M. Bergerre écrit à deux parties et se permet des licences harmoniques que rien ne peut excuser, telles que ce passage :



Il n'y a pas d'auditeur, si revêche qu'il soit à l'harmonie, qui ne soit forcé de faire une grimace horrible en entendant ces dissonances inutiles et mal agencées. Malgré ces taches, il y a dans les *Mélodies religieuses* de M. Bergerre quelques chants assez heureux ; mais nous ne saurions pour cela en recommander l'usage. Les cantiques les plus répandus, après le recueil de Saint-Sulpice, sont ceux du père Lambillote ; nous nous proposons d'en donner prochainement une analyse exacte et d'en faire un examen impartial, appuyé d'exemples et de preuves.

Messe solennelle mise en musique, pour 4 voix d'hommes, par BERNARD KLEIN, publiée avec accompagnement d'orgue par M. POLLET, organiste accompagnateur de la métropole de Paris (1).

Bernard Klein, né à Cologne en 1794, mort à Berlin en 1832, est considéré en Allemagne, et à juste titre, comme un des meilleurs compositeurs de musique sacrée de notre temps. La messe que nous annonçons est assurément une œuvre remarquable autant par la distinction des idées que par l'élégance du style. Bernard Klein était élève de Chérubini ; il avait séjourné longtemps en Italie et étudié les grands auteurs classiques que ce pays a produits. On voit dans les œuvres de Bernard Klein des traces

(1) Paris, Schlesinger, 97, rue Richelieu.

évidentes de cette éducation musicale, différente de celle qu'avaient reçue ses compatriotes, exclusivement allemande pour le fond et pour la forme. Au contraire, la manière de Klein participe à la fois du style italien et du style allemand ; c'est, comme Chérubini et Meyerbeer, un éclectique qui a emprunté à toutes les écoles et qui n'appartient à aucune en particulier. Sans avoir la science profonde, l'art infini de Chérubini, Bernard Klein est plus grave, plus simple, moins théâtral et plus religieux. La messe que M. Schlesinger vient de mettre en vente est non seulement digne de tout l'intérêt des amateurs de bonne musique religieuse à cause du mérite de son auteur, mais encore à cause de son appropriation spéciale aux chœurs de voix d'hommes. Dans la plupart des villes, il existe des sociétés de chant composées exclusivement d'adultes et parmi lesquels ne se trouvent pas de voix de dessus ou soprani. Ces sociétés ne peuvent pas exécuter de musique religieuse, faute d'avoir des morceaux composés exprès pour leur genre de voix. La publication dont nous parlons vient combler cette lacune. La messe de Bernard Klein est écrite pour deux basses et deux ténors, dans une étendue limitée et d'une exécution facile. Nous recommandons expressément cet ouvrage.

Quatre antiennes à la Sainte Vierge : *Alma*, *Ave regina*, *Salve et Regina cœli*, et deux Motets : *Tantum ergo* et *Ecce sacerdos*, mis en musique par l'abbé M. STADLER, publiés avec accompagnement d'orgue par M. POLLET, maître de chapelle de la métropole de Paris (1).

L'abbé Maximilien Stadler mourut en 1833 à l'âge de quatre-vingt-cinq ans, après avoir été successivement enfant de chœur à l'abbaye de Lilienfeld, élève et organiste du collége des jésuites de Vienne, abbé de Kremsmunster, et enfin curé du faubourg Alt-Leschenfeld, à Vienne. Il avait été l'ami d'Haydn et de Mozart, et sa mémoire est vénérée en Allemagne autant pour sa science et son génie que pour sa bonté et ses vertus. On conçoit que la musique composée par un prêtre aussi instruit et aussi pieux doive être admise avec empressement dans le chœur de nos églises. Le style de l'abbé Stadler se ressent pourtant de l'é-

(1) Paris, Schlesinger, 97, rue Richelieu.

poque où il vivait ; nous voudrions quelquefois plus de gravité et un rhythme moins décidé; mais tels qu'ils sont, les morceaux que nous annonçons sont mille fois préférables aux médiocrités qui défraient ordinairement les offices en musique.

Ave Maria, duetto pour ténor et contralto, par JULES BOISSIER-DURAN (1).

On connaît les opinions de M. Boissier-Duran sur le caractère qui convient à la musique religieuse; elles ont été insinuées avec modération dans une lettre intéressante que cet estimable artiste nous a adressée et que nous avons insérée dans le huitième numéro de la *Revue*. On sait par conséquent que ces opinions diffèrent un peu des nôtres. M. Boissier-Duran, qui professe avec une grande distinction la musique au pensionnat des Pères jésuites à Fribourg, est dans une position assez difficile. Les R. Pères, ayant eu dans ces derniers temps un des leurs, le père Lambillote, qui a composé beaucoup de musique religieuse, ont pensé, sans plus d'examen, que la piété et le zèle de ce religieux lui avaient vraiment inspiré des chefs-d'œuvre de musique sacrée. Si l'intention pouvait être réputée pour le fait, assurément ce bon Père eût remporté la palme parmi les maîtres de notre temps ; mais on peut être un saint prêtre et n'avoir ni goût ni génie en musique, et c'est, hélas! ce que nous a prouvé le Père Lambillote. Cependant sa musique, adoptée, prônée par les jésuites, a eu un grand succès ; elle se chante dans un grand nombre d'églises, séminaires, etc., et quand M. Boissier-Duran est venu prendre à Fribourg les rênes de l'enseignement, il a trouvé la maison, les élèves, les pères, les parents infatués, épris de ces compositions. Tenter une réaction brusque et complète, passer du Père Lambillote au plain-chant et à Palestrina, c'était vouloir aller de Marseille à Alger à la nage. Aussi M. Boissier-Duran a-t-il essayé d'adopter et de mettre en pratique des opinions mitigées. C'est du moins ainsi que nous expliquons comment un esprit distingué, un artiste d'élite comme M. Boissier-Duran n'est pas entré franchement et rudement dans une voie de réforme, en disant tout simplement que toute cette musique accueillie, encouragée par les jésuites était exécrable. C'était rendre à ces R. Pères un service

(1) Paris, madame Ve Canaux.

signalé que de les éclairer sur ce point, et nous espérons toujours que M. Boissier-Duran travaille à cette œuvre utile.

En attendant, cet artiste vient de publier un *Ave Maria;* c'est une composition gracieuse, douce, élégante, d'un effet ravissant dans un salon. C'est de la musique excellente, mais ce n'est pas de la musique d'église. Du moins l'art y est respecté, l'harmonie est correcte, la mélodie distinguée, qualités qu'on cherche vainement dans la musique dont nous parlions plus haut.

Que faut-il donc admettre, que faut-il éviter pour composer de la musique vraiment ecclésiastique? Sur ce sujet, nous ne voulons citer aujourd'hui aucune autre opinion que celles professées par les jésuites eux-mêmes.

Louis Cresol, auteur d'un ouvrage intitulé *Mystagogus, seu de sacrorum hominum disciplina*, Paris 1629, ne veut pas qu'on admette ces mélodies si délicates, ces voix qui modulent avec tant d'art, ces ornements si gracieux, ces passages si expressifs, ces effets si pénétrants, qui ne touchent que les oreilles et dont la piété ne tire aucun fruit. *Minuritiones delicatæ, fractæ vocum impressiones, cincinni, moduli que vocum suaves quibus solæ aures capiebantur et de quibus fructus ad pietatem nullus colligeretur.*

Un autre jésuite, Drexelius, auteur de la *Rhetorica cœlestis*, Anvers 1636, s'exprime ainsi : *Perdidimus priscum precandi et cantandi studium. Quid enim novitia hæc et tripudians cantandi ratio nisi comœdia est in qua cantores veluti actores sunt, quorum modo unus prodit, modo duo, modo simul prodeunt, omnes et modulatis vocibus colloquuntur, mox unus iterum triumphat solus? Adeo ne hæc omnia tam pulchra sunt et honesta ut eo jure omnibus et ubique debeant placere. Reviviscat, obsecro, saltem aliquid priscæ religiositatis in musica sacra; aliud in choreis, aliud christianis sacris accedere.* La prière que le Père Drexelius adressait aux musiciens de son temps, nous l'adressons à notre tour à M. Boissier-Durand, à tous les compositeurs de musique sacrée; oui, nous vous en conjurons, faites revivre cet ancien sentiment religieux qui brille surtout dans le plain-chant et dans les œuvres de Palestrina, Allegri, Marcello, Orlando di Lasso, Gabrieli, etc. *Reviviscat, obsecro, aliquid priscæ religiositatis in musica sacra!*

F. Danjou.

QUELQUES DETAILS
SUR LA MUSIQUE D'ÉGLISE EN RUSSIE (1).

Quelques auteurs font remonter l'origine de la musique d'église chez les Russes, au pape saint Grégoire qui réforma le chant ecclésiastique. Cependant les airs en usage dans les églises grecques n'ont que peu de rapport avec les mélodies du plain-chant. La musique d'Église russe est dans son genre tout-à-fait irrégulière et diffère totalement de celle qui est en usage dans les autres communions chrétiennes. On n'y admet aucun instrument, mais seulement quatre parties vocales qui sont doubles ou simples selon le nombre des exécutants.

La notation représente une espèce de tablature qui se compose de points et d'autres signes, marqués sur des lignes. Dans quelques livres plus anciens, on n'a pas employé de lignes; mais les notes sont placées au-dessus des paroles en deux, trois ou quatre rangées d'après le nombre des voix. Elles sont écrites en encre rouge et noire.

Les livres de chant des églises russes sont manuscrits et n'ont jamais été imprimés. On les appelle *irmologies*, et ils contiennent pour toutes les fêtes de l'année les prières en langue slave-russe qui est adoptée pour le culte.

Les textes de ces livres de chant sont en prose. Il y en a qui remontent, à ce qu'on assure, jusqu'à Sophronyme, ancien patriarche de l'église grecque.

On chante continuellement pendant l'office, et la prière *hospodi pomilni*, *Kyrie eleison*, revient plusieurs fois dans le cours du service religieux. Les chantres ordinaires se nomment *Djatochki;* il y a en outre un chœur de musiciens nommés *Pewtschie*. Ces musiciens viennent en général de l'Ukraine, pays renommé pour ses belles voix.

Les ecclésiastiques de distinction entretiennent chez eux un chœur de dix ou douze de ces chanteurs, qui remplissent les fonctions de chantres pendant le service divin, et en outre exé-

(1) Les détails qu'on va lire sont empruntés à un ouvrage allemand, et ont été traduits par M. Anders. Nous pensons qu'il est utile de rassembler et de conserver épars dans notre *Revue* ces documents qui doivent servir à l'histoire générale de la musique d'église.

cutent chaque jour des morceaux pendant le repas de leur maître.

En 1768, le chœur de la chapelle impériale se composait d'environ cinquante chanteurs pour les offices ordinaires et de cent pour les jours fériés. Le compositeur Guluppi, en entendant pour la première fois cette musique, s'écria : *un si magnifico coro mai non ho sentito in Italia.*

Un de nos amis, auteur de plusieurs œuvres remarquables de musique religieuse, a eu occasion d'entendre, en Russie, dans ces dernières années, les chants de quelques églises considérables, et il affirme que nulle part en Allemagne ou en Italie on ne saurait entendre des chœurs plus harmonieux, des voix plus belles, une musique plus religieuse.

MÉLANGES.

M. Nicou-Choron nous adresse la réclamation suivante que nous insérons d'autant plus volontiers qu'elle complète, en voulant les rectifier, les renseignements que nous avions donnés sur la *Méthode concertante* de Choron. Nous avions dit que cette méthode était une série d'exercices qu'on pouvait employer utilement, mais qui ne constituaient pas une méthode, c'est-à-dire un ouvrage dans lequel les règles et les principes de l'art fussent expliqués dans des textes clairs et développés. Nous maintenons notre assertion tout entière. La *Méthode concertante* est un solfége à quatre parties, rien de plus. Nous avions ajouté que ce solfége était mal écrit, et les quelques exemples que M. Nicou cite aujourd'hui suffisent pour prouver que nous n'avons rien exagéré sous ce rapport. Nous croyons donc avoir dit de M. Choron et de la *méthode concertante* tout ce qu'on pouvait et devait en dire, et la lettre de M. Nicou-Choron ne change rien à nos convictions, malgré la haute estime que nous professons pour cet excellent artiste.

A M. LE DIRECTEUR DE LA REVUE.

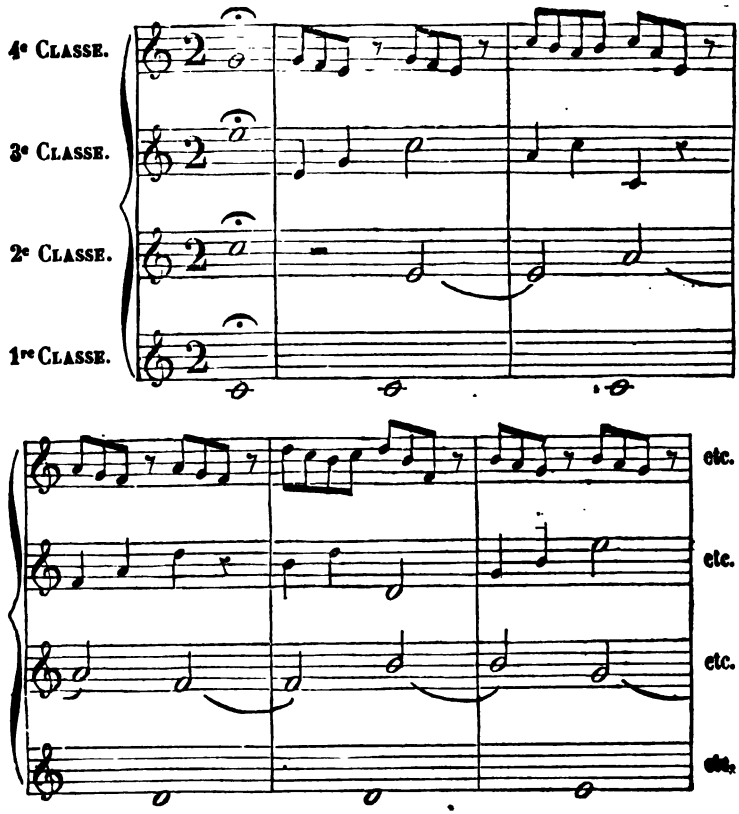
MONSIEUR,

Dans un article intitulé : *Examen des diverses méthodes pour l'enseignement populaire du chant*, vous passez en revue les ouvrages qui ont été composés dans le but de servir à l'enseignement des masses.

La *Méthode concertante* de Choron, conçue précisément pour cet objet, ne pouvait manquer d'attirer votre attention, et effectivement vous lui avez consacré une partie de votre compte-rendu.

Mais comme il m'a paru que les renseignements que vous aviez recueillis à son égard étaient imparfaits, je m'empresse, Monsieur, de vous adresser quelques observations; elles pourront fixer plus justement, je l'espère, votre opinion sur la valeur de cet ouvrage.

La *Méthode concertante*, qui contient 206 leçons, est écrite à quatre voix égales ou inégales :



Ces quatre voix forment quatre classes ou divisions qui sont, comme vous le voyez par ce spécimen, de force différente.

Les élèves sont placés, après examen, à la partie qui correspond à leur degré d'avancement.

On isole, autant que la localité le permet, chaque division :

1re *classe.* 3e *classe.*

Professeur.

4e *classe.* 2e *classe.*

Ces opérations préliminaires terminées, on passe à la mise en pratique, ce qui nécessite les manœuvres suivantes :

Le maître dit : Tous à la 1re classe.

A ce 1er commandement, les quatre classes réunies chantent la 1re.

Le maître : La 1re classe seule.

A ce 2e commandement, les élèves de la 1re classe chantent sans le secours des trois autres classes.

3e commandement : Tous à la 2e classe.
4e — La 2e classe seule.
5e — Duo général.

Les élèves de la 1re et de la 4e chantent la 1re classe, et ceux de la 2e et de la 3e chantent la 2e classe.

6e commandement : Tous à la 3e classe.
7e — La 3e classe seule.
8e — Trio général.

Les élèves de la 1re et de la 4e chantent la 1re classe ; les autres, celle à laquelle ils appartiennent.

9e commandement : Tous à la 4e classe.
10e — Quatuor général.
11e — Récitation en quatuor simple par un seul élève de chaque classe, selon l'ordre établi à l'avance.
12e — Résumé ou reprise en masse en accélérant la vitesse du mouvement (1).

Vous voyez, Monsieur, en quoi consiste cette méthode qui offre la réunion de tous les genres d'enseignement, individuel, collectif, mutuel et simultané, qui est d'une telle simplicité que quelques instants suffisent à tout professeur et même à tout élève pour en saisir le procédé et se mettre en état d'en faire usage, et qui, à ces avantages, en joint encore d'autres qui lui sont exclusivement propres. Le premier est d'accoutumer, dès l'origine, les élèves à chanter à plusieurs parties, ce qui les force à chanter juste et en mesure; le second est que les leçons, n'étant point, à proprement parler, chantantes, mais seulement chantables, ne peuvent pas être apprises par cœur, ce qui conduit les élèves à devenir lecteurs.

Le plus grand mérite qu'ait eu l'auteur de cette méthode, c'est d'en avoir conçu le plan. Ce plan est en effet des plus ingénieux, puisqu'il permet, par son heureuse combinaison, qu'un seul professeur puisse enseigner simultanément à un nombre illimité d'élèves, quel que soit le degré d'avancement de chacun d'eux. Je le répète donc, là seulement est le mérite de l'auteur, car sous le rapport de la rédaction musicale, je soutiens, contrairement à votre assertion, que le premier ajusteur de notes venu (pourvu qu'il fût patient) pouvait réaliser avec succès ce travail purement matériel. Mais je suis volontiers de votre avis, Monsieur, quand vous me dites que M. Chérubini était plus capable que M. Choron de mener à bonne fin une pareille besogne.

(1) On remarquera dans cet exposé de la manœuvre de la *Méthode concertante* que certaines parties de la classe restent inoccupées pendant qu'on exerce les autres. Ainsi, quand le professeur fait chanter la 1re classe seule, les autres écoutent : c'est cet inconvénient qui ne doit jamais exister dans l'enseignement réellement simultané. (*Note du directeur.*)

Maintenant, que vous préfériez appeler ce livre *une série d'exercices* plutôt qu'une *méthode*, il importe peu, dès que ces exercices sont admirablement classés et gradués. Je crois que le nom ne peut en rien augmenter ni diminuer le mérite de l'ouvrage.

Mais quand vous dites, Monsieur, *que le manque de préceptes, de règles clairement expliquées, y nécessite la présence d'un maître très intelligent*, je ne puis me dispenser, moi qui connais cette méthode comme si je l'avais inventée, d'affirmer le contraire et de répéter que le plus modeste professeur, après qu'il aura pris connaissance de ce livre, en retirera facilement tout le fruit possible.

Vous ajoutez : *Choron suppléait à l'insuffisance de sa méthode par les ressources variées de son esprit ; il savait accommoder son langage à l'intelligence des jeunes enfants qu'il dirigeait ; il savait faire passer dans leur esprit la lumière qui l'éclairait lui-même, et dans leur âme le feu qui embrasait la sienne.* Voilà, Monsieur, qui est terriblement brûlant pour du solfége, et croyez bien que Choron n'eût point accepté cet éloge appliqué mal à propos (1). M. Choron n'a jamais enseigné la lecture musicale ; cette partie des études était, dans son école, confiée à de jeunes professeurs dont le plus âgé n'avait pas quinze ans. Ce langage intelligent, cet esprit lumineux, cette âme brûlante, tout cela, Monsieur, était réservé pour une tout autre circonstance que la démonstration de la *méthode concertante.* Il s'agissait, probablement, des chefs-d'œuvre de ses auteurs favoris, tels que Palestrina, Handel, Marcello, Clari ou Porpora, quand cet habile maître a été surpris dans cet état d'exaltation, où toutes les brillantes ressources de son organisation se faisaient jour.

Je dois, en terminant, relever une dernière et bien grave erreur. Vous dites, Monsieur, *que la méthode de Choron n'a point survécu à son auteur* (2). Comment se peut-il, qu'ayant la bonne volonté d'être consciencieux dans une question si importante, vous ne vous soyez pas d'abord muni des renseignements qu'il était si facile d'obtenir, soit de l'éditeur des œuvres de Choron, soit de n'importe quel ancien élève de son école ?

Vous auriez su par l'éditeur que la *Méthode concertante*, qui a déjà eu plusieurs éditions, était toujours un des meilleurs ouvrages de son fonds, si bien qu'une nouvelle édition va incessamment devenir indispensable. Ou si vous aviez pensé à vous adresser à moi, Monsieur, je vous aurais rap-

(1) Il se peut que M. Choron n'ait pas toujours enseigné lui-même sa méthode, mais il expliquait du moins aux maîtres sa pensée et ses intentions ; il agissait d'ailleurs sur un petit nombre de jeunes gens destinés tous à être artistes, consacrant à la musique un temps considérable : tout cela ne peut avoir lieu dans nos écoles et colléges. (*Note du directeur.*)

(2) Nous n'avons pas prétendu que la méthode concertante ne fût pas encore appliquée par quelques élèves de Choron ; loin d'en blâmer l'usage, nous l'avons conseillé fortement, mais seulement comme supplément à une méthode quelconque. (*Note du directeur.*)

pelé que, l'école de mon beau-père ayant été une pépinière de laquelle sont sortis un grand nombre de professeurs recommandables, il n'était pas probable que ces maîtres, qui connaissaient si bien l'excellence et la commodité de cette méthode, l'aient abandonnée pour en adopter une autre. Je vous aurais appris en outre, que beaucoup d'autres artistes étrangers à notre école avaient fait choix de cet ouvrage pour servir à l'enseignement des classes qu'ils dirigent.

Voilà, Monsieur, l'exacte vérité à l'égard de cette *Méthode concertante*, qui a servi à l'éducation musicale de bon nombre d'artistes distingués et connus, tandis que les méthodes que vous lui comparez et lui préférez même, n'ont encore, que je sache, formé aucune célébrité (1).

Croyez bien, Monsieur, que l'intention qui a dicté ces renseignements est entièrement dégagée de passion, et que c'est seulement dans l'espoir qu'ils pourront, en vous éclairant, avoir pour l'avenir un but d'utilité générale que je vous les transmets. Puisse ma position d'élève et de gendre de M. Choron ne pas nuire à la confiance que je souhaite que vous accordiez à mes paroles.

J'ai l'honneur d'être, etc., NICOU-CHORON.

JUGEMENT DE LA QUOTIDIENNE SUR LA REVUE DE MUSIQUE RELIGIEUSE.

Après les témoignages si honorables de sympathie et de bienveillance pour nos travaux qui nous ont été donnés spontanément par monseigneur l'évêque d'Autun, M. le comte de Montalembert, les excellents rédacteurs du *Correspondant* et de *la Gazette de Flandre*, voici M. Laurentie qui nous adresse dans *la Quotidienne* de hauts et décisifs encouragements. M. Laurentie est un de ces hommes rares qui unissent au plus grand mérite un caractère élevé, une foi sincère, un dévouement admirable. Choron n'eut pendant longtemps aucun autre appui dans la presse que M. Laurentie. Choron avait mille fois plus de science et de talent que nous, mais il n'avait pas plus de zèle et de bonne volonté. C'est sous ce dernier rapport seulement que nous acceptons avec reconnaissance les éloges trop flatteurs que veut bien nous accorder M. Laurentie.

On lit dans *la Quotidienne :*

« REVUE DE MUSIQUE RELIGIEUSE, POPULAIRE ET CLASSIQUE, par M. Danjou. — Ce titre indique un travail qui n'a nulle analogie avec les

(1) Le but des méthodes d'enseignement de la musique à l'usage des écoles primaires et des colléges, n'est pas du tout de former des artistes consommés, des célébrités, comme dit M. Nicou-Choron ; il s'agit seulement de populariser le goût du chant et le sentiment musical : rien de plus. (*N. du D.*)

revues de musique frivole et artificielle. M. Danjou est un homme sérieux, et s'il est artiste, il l'est comme il convient à un homme d'études savantes, il l'est comme l'était Choron ; c'est-à-dire qu'il ne l'est pas à la manière des ignorants dont toute l'habileté est l'habileté mécanique et routinière des pieds et des mains. Mais aussi l'étant de cette façon, ah ! nous le plaignons de grand cœur; car infailliblement il heurtera par sa raison éclairée les multitudes superficielles, ignorantes ou jalouses; il les heurtera parce qu'il dira le vrai sur tout, sur le chant, et sur les méthodes, et sur les œuvres, et sur le goût, et sur la sottise, et sur la barbarie. Oh ! quelles clameurs s'élèveront contre un musicien qui a le courage d'être instruit, sensé et philosophe !

» Nous avons lu avec grand soin les premiers numéros de cette *Revue*, et nous avons applaudi à un tel travail, sorte de réaction réfléchie et résolue contre la dégradation de la musique religieuse et populaire, et qui nous ramène au temps où, seul, dans toute la presse, nous encouragions les efforts de notre ami Choron contre le chant classique du Conservatoire.

» M. Danjou a publié déjà de très bons articles sur la musique d'Église; M. Fétis lui est venu en aide, et un pareil concours atteste l'utilité de son œuvre.

» Entre les suffrages que M. Danjou a reçus, nous remarquons celui de M. de Montalembert, dont le tact catholique est si délicat dans toutes les choses qui tiennent à la splendeur comme à la liberté de l'Église.

» Comment se fait-il qu'immédiatement après une lettre flatteuse et encourageante de M. de Montalembert, M. Danjou ait eu à publier une lettre de blâme et de censure du P. Lambillote ? Quel étrange contraste ! c'est que le P. Lambillote est aussi un artiste ; le P. Lambillote fait de la musique sacrée, et il a son jugement arrêté d'avance sur tout ce qui se rapporte au chant d'Église. A la bonne heure ! Mais ce n'était pas une raison de dire à M. Danjou des duretés de mauvais goût; le P. Lambillote s'est trop souvenu qu'il était *orfèvre*. S'il était bon *orfèvre* encore !

» Le P. Lambillote, pour argument extrême, dit à M. Danjou qu'il a tort d'attaquer la musique dite dramatique dans l'Église; la musique est bonne dès qu'elle plaît, dit-il. Hélas ! mon Père, s'il fallait admettre cette raison, à quoi ne serait-elle pas applicable ! Le *Juif errant* serait le meilleur ouvrage des temps modernes.

» Nous disons, nous, avec M. Danjou, qu'il y a une musique propre à l'Église, et que c'est un devoir de bon sens de lui garder ou de lui rendre son caractère. Transporter le chant de théâtre dans le sanctuaire, c'est manquer à toutes les lois de l'art. Et comme l'objet de la *Revue* de M. Danjou est de rectifier sur ce point les idées publiques, nous seconderons un tel travail, et nous nous efforcerons de le défendre contre les petites jalousies déjà tout allumées et grondantes contre le courageux écrivain qui l'a entrepris. »

NOUVELLES DIVERSES.

*** Avec le prochain numéro de la *Revue*, nous publierons les *faux-bourdons* pour le chant des psaumes et dans les huit modes du plain-chant. Dans la plupart des églises, on exécute ces *faux-bourdons* d'une manière incorrecte, et nous avons pensé qu'il était utile d'en donner une édition *expurgata*.

*** Chretien Urhan, le célèbre violoniste, est mort dimanche, 2 novembre, âgé de 55 ans. Il était né à Montjoie, près d'Aix-la-Chapelle, le 16 février 1790, et avait été amené en France par l'impératrice Joséphine. Urhan s'était non seulement distingué comme virtuose sur le violon et surtout sur l'alto et la viole d'amour, mais il avait encore publié diverses compositions qui n'étaient pas sans mérite. Depuis plusieurs années, il s'était adonné à l'orgue et avait occupé longtemps le poste d'organiste à Saint-Vincent-de-Paul. Urhan avait su concilier l'exercice de sa profession et même son emploi de premier violon à l'Opéra avec l'observation étroite de ses devoirs religieux. Il est mort comme il avait vécu, c'est-à-dire comme un saint.

*** On a exécuté le 2 novembre, à Saint-Eustache, à l'occasion de la fête patronale, une nouvelle messe à orchestre de M. Diescht. On connaît notre opinion sur ce compositeur. C'est un artiste du plus grand mérite, et le seul de notre temps qui ait fait des œuvres de musique religieuse d'une valeur réelle. Mais il est temps pour lui de quitter les routes battues. Après avoir continué avec talent les traditions d'Haydn, Mozart, Cherubini, dans la musique sacrée, il faut essayer autre chose et révéler son individualité propre. C'est là ce que nous demandons à M. Diescht et ce que nous attendons de son zèle. Nous croyons surtout qu'il faut chercher dans des combinaisons nouvelles des voix et des instruments des effets plus conformes au style religieux. Palestrina, Gabrieli, Marcello, offrent des modèles admirables; il faut non pas copier ces chefs-d'œuvre, mais en tirer parti pour obtenir une variété qui n'existe pas dans la musique moderne.

*** Nous avons été témoins le mois dernier d'un fait bien édifiant et que nous ne devons point passer sous silence. *La France musicale*, après avoir pendant longtemps dénigré le talent et nié le génie de Meyerbeer, de l'auteur des *Huguenots* et de *Robert-le-Diable*, vient tout-à-coup de changer de conviction à cet égard Il a suffi que M. Meyerbeer donnât à ce journal deux romances qui font partie des fameuses primes données aux abonnés, pour qu'à l'instant les rédacteurs comprissent ce génie qu'ils avaient si longtemps méconnu, et dans leur enthousiasme de fraîche date, ils ont été jusqu'à le placer

à côté de Verdi, Donizetti, etc. M. Meyerbeer doit être fier d'un honneur si inattendu et heureux d'une conversion opérée à si peu de frais ! De méchantes langues disent que *la France musicale* sera pour Meyerbeer la barque à Caron, et que les deux romances en question, et qu'on trouve fort médiocres, sont le prix de son passage dans l'empire des morts. Nous ne voulons pas partager ces prévisions ; nous croyons que Meyerbeer produira encore quelque bel et grand ouvrage ; mais nous regrettons que cet artiste oublie quelquefois que l'histoire enregistre toutes les actions des hommes célèbres et recueille jusqu'à leurs faiblesses, pour les transmettre à la postérité.

*** Un arrêté de M. le ministre de l'instruction publique porte que le concours ouvert pour la composition de la première partie des chants usuels, religieux et historiques sera fermé le 1er avril 1846.

Les morceaux de musique composés sur les textes choisis par la commission seront adressés au ministre. Ils devront porter une épigraphe et un numéro, qui seront répétés sur une enveloppe cachetée, contenant l'indication du nom et de la demeure de l'auteur. Le cachet sera brisé en conseil royal, le rapport de la commission entendu et délibéré.

Des prix de 300 et 600 francs seront décernés par le ministre, en conseil royal, sur le rapport de la commission, aux auteurs de chacun des morceaux couronnés.

Les artistes étrangers sont admis à concourir.

Les concurrents devront se conformer, pour les conditions du concours, au programme rédigé par la commission, et placé en tête du premier recueil de poésies publiées par elle.

Nos abonnés ont reçu avec le dernier numéro de *la Revue* le recueil de poésies qui fait l'objet du concours. Nous les engageons à répandre et propager ce recueil, afin qu'aucun artiste et compositeur n'ignore sa publication. Dans de semblables concours, la palme n'est pas toujours assurée aux plus grands noms, aux maîtres consommés. *La Marseillaise* est de Rouget de Lille, qui n'était pas un grand musicien. Plusieurs des airs les plus populaires et des chants les plus heureux ne sont pas empruntés aux opéras, mais ont été composés par des artistes dont rien n'avait jusque là révélé le génie. Ces considérations doivent encourager les artistes de province à entrer dans l'arène que M. de Salvandy vient d'ouvrir. Nous croyons que ce concours produira les meilleurs résultats

*** M. Marius Gueit, organiste de Saint Denis-du-Saint Sacrement, a exécuté, le samedi 11 octobre, un *Te Deum* sur l'orgue de cet église. Cet usage de jouer un *Te Deum* la veille des fêtes patronales existait autrefois dans toutes les églises de Paris, et a été successivement aboli. M. Marius Gueit improvise d'une manière remarquable, intéressante et variée ; nous regrettons toujours que son style ne soit pas plus grave et plus soutenu.

*** Un artiste honorable, zélé pour la restauration de la musique religieuse, M. Virth, organiste de Saint-Martin, à Metz, vient de mourir à l'âge d'environ 40 ans. M. Virth était un des bons élèves de l'école Choron ; il avait publié plusieurs ouvrages élémentaires qui n'étaient pas sans mérite, et en

dernier lieu il avait fondé à Metz un cours gratuit de chant religieux. Toutes les personnes qui ont connu M. Virth, apprécié ses qualités, seront comme nous désolées de cette mort si prématurée.

*** Nous avons parlé dernièrement dans un article sur les orgues expressives du système à percussion de M. Martin, dont il avait été exposé un modèle à l'exposition. Ce système vient d'être mis en pratique dans les ateliers de M. Alexandre, boulevard Bonne-Nouvelle, et nous avons pu essayer ces nouveaux instruments. Nous devons dire qu'ils ont une supériorité immense sur toutes les variétés d'orgues expressives qui se sont produites jusqu'à ce jour. Nous croyons que l'orgue expressif à percussion ne tardera pas à être très répandu et préféré aux harmonium, orchestrion, mélodium, etc.

*** Il existe à Lons-le-Saulnier, dans les archives de la préfecture, un magnifique livre d'office noté, provenant de l'ancienne abbaye de Saint-Claude. Ce manuscrit du XIIIe siècle contient, suivant toute apparence, une reproduction de l'office suivant le rit lyonnais. Nous constatons aujourd'hui l'existence de ce manuscrit; nous tâcherons d'en donner une description plus complète.

*** M. le ministre de la justice et des cultes vient, sur la demande de monseigneur l'évêque de Dijon, de charger la maison Daublaine-Callinet de la restauration du bel orgue de la cathédrale de cette ville. Cet instrument, qui compte 56 jeux, est un des plus importants de l'est de la France. Il est actuellement touché par M. Paris, artiste d'un mérite distingué. Il y a également à Dijon deux autres organistes de talent, M. Grogney, organiste de Saint-Michel, et M. Lefranc, organiste de Notre-Dame.

*** Les travaux de restauration de l'orgue de Saint-Sulpice touchent à leur terme. Cet instrument, auquel il a été fait application du mécanisme Barker et auquel on a ajouté plusieurs jeux importants, dont deux de 32 pieds, sera désormais un des plus considérables de la France.

*** L'Académie des inscriptions et belles-lettres vient de décerner une médaille à M. Bernhard, auteur d'un ouvrage intitulé : *Recherches sur l'histoire de l'ancienne musique des rois de France.* Il est à désirer que ce travail soit imprimé.

*** M. Kœnig, professeur de plain-chant à l'école normale de Nanci, passe à Mantes (Seine-et-Oise) en qualité d'organiste et maître de chapelle.

M. Gast vient d'être nommé organiste à Pézénas. Ces deux artistes de mérite ont été placés par les soins de M. Hess, organiste de la cathédrale de Nanci.

*** M. Garnier, organiste de Mantes, vient d'être nommé organiste de Saint-Jacques à Dieppe.

*** *Châlons-sur-Marne.* — Cette ville est fort arriérée sous le rapport de la musique religieuse, bien qu'elle possède deux artistes d'un mérite distingué. M. Muller, organiste de la cathédrale, est un homme d'un grand talent, d'un goût exquis, et qui pourrait contribuer puissamment à la restauration du chant religieux s'il était bien secondé; M. Frédéric Louys, organiste-accompagnateur à Notre-Dame, est un artiste modeste, dévoué, instruit, zélé, et qui n'est peut-être pas apprécié comme il mérite de l'être. Si ces deux honorables ar-

tistes étaient dignement encouragés et appuyés par l'autorité ecclésiastique, ils pourraient faire beaucoup de bien. Mais à Châlons comme à Reims le clergé sommeille. Puisse le réveil ne pas trop tarder!

*** Nous sommes en mesure d'annoncer que monseigneur l'archevêque de Cambray songe sérieusement à prendre des mesures pour faire publier une édition nouvelle et correcte de l'*Antiphonaire* et du *Graduel romain*. Ce vénérable et éloquent prélat aura droit à la reconnaissance de tous les catholiques pour avoir pris l'initiative de cette importante réforme.

*** Nous signalons deux paroisses du diocèse de Cambray comme des modèles de goût et d'intelligence pour l'amélioration du chant religieux. Il s'agit de la paroisse de Saint Étienne, à Lille, et de la paroisse Saint-Jacques, à Tourcoing. A Lille, le chant est dirigé par M. Mazingue, homme de cœur et de mérite, dont nous examinerons prochainement les travaux; à Tourcoing, M. Simon, doyen de Saint-Jacques, a su, avec des ressources extrêmement bornées, organiser un office grave, digne et harmonieux. Le directeur de la *Revue* a entendu tout récemment le chant dans ces deux églises, et il a pu apprécier les améliorations qu'on a su y réaliser dans l'exécution des offices.

*** On a exécuté à Brest, le jour de la Toussaint, la messe d'Ant. André, sous la direction de M. Czernersky, artiste très distingué et dévoué à la cause que nous défendons. On nous écrit que cette messe, très bien exécutée, a produit un grand effet.

*** M. Offner, organiste de la cathédrale de Saint-Claude, vient d'accepter la même fonction à Vitry-le-Français Cet artiste très distingué n'a pu se fixer à Saint-Claude parce qu'un joueur de walses et de polkas y était soutenu par le maire et les amateurs beaux esprits de cette ville. Souvent le clergé est ainsi paralysé dans les intentions de bien et de progrès par la stupide ignorance et le goût brutal des administrateurs civils ou des amateurs de la localité. C'eût été une sorte de gloire pour Saint-Claude de conserver un homme de talent comme M. Offner. Nous espérons cependant qu'il sera dignement remplacé, et que la victoire restera en cette occasion aux saines idées et au bon goût.

*** On publie à Breslau, chez Leuckart, un recueil pour les églises catholiques intitulé : *Musikalische Kirchenschatz* (trésor de musique d'église). Le nombre des souscripteurs à cet ouvrage s'élève déjà à deux mille. Nous n'avons pu encore nous procurer cette collection, dont nous rendrons compte aussitôt que nous l'aurons reçue.

Paris. — Imprimerie de Bourgogne et Martinet, 30, rue Jacob

SAINTE-CÉCILE.

Parmi les rapports sociaux que le catholicisme a créés ou au moins plus fortement constitués, il faut placer au premier rang ceux par lesquels il a uni entre eux les hommes voués à l'exercice de la même profession. Dire ce que les corporations fondées par le génie chrétien ont fait pour la civilisation, pour l'industrie, pour les beaux-arts, ce serait énumérer les titres les plus glorieux qu'offrent les siècles catholiques à l'admiration de notre âge; ce serait dresser la liste des efforts souvent couronnés de succès par lesquels cette époque, naguère tra ite barbare, défie l'impuissance du temps où nous vivons. On sait comment la religion s'y prenait pour faire obéir à une même pensée tant d'hommes séparés par les intérêts, les préjugés, quelquefois même par les nationalités. C'était par l'association, qui n'est qu'une application particulière de la charité, par la communauté de pieuses observances, par l'invocation des mêmes protecteurs. La confrérie se choisissait un patron dont l'image marchait toujours devant elle, dont le nom s'inscrivait en tête de tous ses actes, et dans la vie duquel chacun des associés se plaisait à retrouver de pieuses conformités avec sa situation et ses travaux personnels.

Ce que la foi du moyen-âge a créé jadis, la tradition, à laquelle plusieurs donnent le nom de routine, le continue encore parmi nous. La pratique de la religion, en se réfugiant dans la vie individuelle, a cessé d'être un fait social; et pourtant les corporations, fondées sur un principe absolument contraire, n'en continuent pas moins à conserver un fantôme d'existence qui n'a point sa raison dans les principes de notre temps. Cette existence se révèle chaque année par la célébration des fêtes patronales propres à chaque corporation. Celle des musiciens n'a point cessé de fêter sainte Cécile, et au moment où nous

écrivons, la *messe en musique* de fondation s'exécute en plusieurs villes par le concours des artistes ou amateurs qui sont demeurés fidèles à cet usage. Sans doute cette circonstance, qui devrait contribuer à maintenir la musique religieuse dans la voie dont elle n'aurait jamais dû s'écarter, témoigne parfois plus qu'il ne faudrait de l'influence sensualiste par laquelle l'art est dégradé depuis deux siècles dans sa plus noble application. Comme toutes les cérémonies ecclésiastiques où l'on admet la musique, la messe de sainte Cécile n'est souvent qu'un prétexte de réunion musicale à laquelle l'esprit religieux demeure étranger. Toutefois il est à désirer que l'on maintienne cet usage partout où il existe, parce que sa persistance dans des conditions si peu favorables est une preuve de la puissance du sentiment qui nous porte encore, malgré nos longues erreurs, à consacrer les jouissances de l'art à la religion, comme à leur première et suprême destination.

On ne pourrait assigner le temps ni le lieu où l'invocation de sainte Cécile devint un attribut distinctif de la profession de l'art musical. Néanmoins tout porte à croire que ce culte prit naissance à Rome, près du tombeau de la sainte, sur lequel le pape Pascal I avait fondé, au IXe siècle, un monastère dans lequel l'office divin était célébré nuit et jour. Cette dernière circonstance a fait croire à quelques auteurs que ces chants, qui retentissaient continuellement dans le lieu consacré par le martyre de sainte Cécile, étaient l'origine de l'opinion qui en faisait la patrone de la musique, supposition qui n'a aucune valeur, parce qu'il faudrait l'étendre à tous les saints (et ils sont nombreux) dont le tombeau a été entouré de pareils honneurs. La célèbre confrérie qui se forma dans la capitale du monde chrétien, vers la seconde moitié du XVIe siècle, est le plus célèbre exemple d'une association de musiciens établie sous ce patronage; pourtant elle ne s'y soumit d'une manière authentique que postérieurement à sa fondation, ainsi que l'atteste le pape Pie VIII, dans son bref de 1830, *Bonum est confiteri Domino*, adressé à cette congrégation (1).

(1) Qui (Gregorius XIII) S. Concilii Tridentini decreto..... inhærens,..... suam tribuit auctoritatem ut hic in Urbe, musicorum societas seu congregatio institueretur, *quæ postea in S. Cæciliæ patrocinio posita ejus nomen adepta est.*

On lira sans doute avec plaisir quelques détails sur cette société, au sujet de laquelle un de ses membres, M. l'abbé Alfieri, compositeur et écrivain distingué, a publié, au mois de mars dernier, une notice pleine d'intérêt (1). D'après les traditions de la confrérie, suivies par l'auteur, sa fondation remonte au pontificat de saint Pie V. C'était sous le prédécesseur de ce pape, Pie IV, qu'une congrégation de cardinaux, dans laquelle figurait saint Charles Borromée, avait réglé les conditions auxquelles on pouvait admettre dans le service divin la musique figurée, dont certains abus scandaleux, qui en paraissaient comme inséparables, provoquaient le bannissement aux yeux de beaucoup de juges éclairés. On sait comment le génie de Palestrina fit triompher la cause de la vraie musique sacrée, et comment cet illustre maître sut travailler à sa manière à cette réforme de l'Église, dont la discussion avait rempli une session tout entière du concile de Trente, et pour laquelle le souverain pontife d'alors déployait toute l'énergie de son caractère. Saint Pie V, qui lui succéda, acheva cette œuvre, en ce qui concerne la liturgie, par la publication du Bréviaire et du Missel romains. Ainsi l'origine de la congrégation de Sainte-Cécile, qui se forma sous le règne de ce dernier pontife par la réunion de tous les compositeurs et chanteurs de Rome, se rattache à cette grande entreprise de la restauration du culte divin, dont les bases furent posées par le concile de Trente, et l'exécution procurée par plusieurs papes, à laquelle concoururent la sainteté et le génie, saint Pie V et saint Charles Borromée, comme Nanini et Palestrina.

En 1583, cette confrérie, qui s'était rapidement étendue, fut solennellement et canoniquement érigée par le pape Grégoire XIII. On croit que cette faveur fut accordée à la sollicitation de Palestrina, qui jouissait d'une haute considération auprès du pontife. La perte des archives de la congrégation a fait disparaître le bref d'institution ; mais son existence est affirmée par des actes postérieurs émanés de l'autorité pontificale. L'intention de Grégoire XIII, attestée par le bref précité de Pie VIII, fut d'assurer l'exécution du décret du concile de Trente relatif à la musique (2), en soumettant les maîtres de chapelle, les chanteurs et les instrumentistes à un examen dont le jugement était remis à la

(1) Brevi notizie storiche sulla congregazione ed accademia, etc.
(2) *Sess. 24. De observ. et evit. in celebr. missæ.*

nouvelle congrégation. Tous les musiciens qui aspiraient à remplir quelque fonction dans les églises de Rome ou à professer publiquement leur art, devaient se soumettre à cette épreuve. Les chantres de la chapelle pontificale en étaient seuls exempts.

Nous ne nous arêterons point à faire le détail de tous les priviléges, confirmations, indulgences, que les papes ont accordés à la congrégation, et que l'on peut voir dans l'ouvrage de M. Alfieri. C'est que cette société n'est point seulement une réunion d'hommes qui cultivent l'art par état ou par distraction. Fondée par l'idée chétienne, objet d'une commune édification, la congrégation de Sainte-Cécile est aussi une société de secours mutuels. Il est intéressant de savoir que, dès le XVIe siècle, la charité chrétienne a exécuté toute seule le programme que l'on s'efforce de réaliser de nos jours, et qui a présidé à la récente formation de l'*Association des artistes musiciens*, connue du public par ses magnifiques concerts.

Quant à l'influence de la congrégation sur les destinées de l'art, si nous en jugeons par la liste des noms qui se sont successivement inscrits sur ses listes, elle est loin d'avoir été stérile Tout en reconnaissant qu'elle n'a point empêché la musique sacrée de se perdre, à Rome comme partout ailleurs, dans le flot envahissant de la musique dramatique, il est permis de se demander si une société qui compte Palestrina, les deux Nanini, L. Vittoria, les deux Anerio, etc., au nombre de ses fondateurs, qui a eu Roland de Lassus pour affilié, et qui jusqu'à nos jours n'a cessé de délivrer ses diplômes aux fidèles conservateurs du grand style de l'école romaine, que nous espérons bien n'être point descendue tout entière dans la tombe avec l'abbé Baïni; il est permis de se demander si une pareille société n'a pas été pour quelque chose dans ce merveilleux attachement aux traditions qui a fait si longtemps de cette école une protestation glorieuse contre l'invasion du style profane partout triomphant. Au reste, la congrégation de Sainte-Cécile, loin de protéger exclusivement le maintien de ces traditions sous l'empire desquelles elle fut créée, a ouvert ses portes aux représentants des divers styles que le progrès des temps a amenés avec lui. C'est ainsi que l'on y trouve Foggia et Carissimi à côté de Grég. Allegri, les Scarlati et les Durante près de F. Bai, Paër et Zingarelli après G. Janacconi, le maître du sévère Baïni. Ce

genre d'illustration s'est encore accru dans ces derniers temps par la fondation d'une Académie distincte de la congrégation, bien que dépendante d'elle, et dont les registres témoignent de l'adhésion de presque toutes les notabilités musicales de l'Europe.

Ce fut seulement dans les premières années du XVIIe siècle que la congrégation des musiciens de Rome se plaça sous le titre de sainte Cécile; elle joignit à l'invocation de cette sainte celles de la sainte Vierge, du titre de la Visitation, et de saint Grégoire-le-Grand. Le motif de ces derniers choix est facile à pénétrer; quant au premier, il mérite quelques explications, d'autant plus qu'une erreur fort accréditée a fait perdre de vue la véritable cause du culte spécial dont sainte Cécile est l'objet.

La mémoire de cette sainte est célèbre dans l'église romaine qu'elle a honorée par son martyre, arrivé, selon les uns, à la fin du second siècle, et selon d'autres, dans le IIIe ou le IVe. Nous lisons dans ses actes que cette jeune vierge, qui appartenait à l'une des plus illustres familles de l'ancienne Rome, convertit son époux Valérien, auquel elle persuada, dès le premier jour de ses noces, de vivre dans la continence, et le conduisit au martyre avec son beau-frère Tiburce. Quant à l'opinion d'après laquelle cette sainte aurait été dans l'usage de chanter en s'accompagnant d'un instrument, voici sur quoi elle est fondée.

L'office de sainte Cécile, au bréviaire romain, est composé de fragments empruntés à ses actes. La première antienne des vêpres est ainsi conçue : « Cantantibus organis Cæcilia Domino » decantabat dicens : Fiat cor meum immaculatum ut non con- » fundar. » *Au son des orgues* (*ou des instruments*), *Cécile chantait au Seigneur ces paroles : Que mon cœur soit sans tache, afin que je ne sois pas confondue.* Le même texte se retrouve dans le premier répons de l'office nocturne, et c'est celui de tout l'office qui est devenu le plus populaire, comme l'attestent les proses composées au moyen-âge en l'honneur de la sainte, et dans lesquelles il se trouve paraphrasé (1). Or, ce passage, le seul sur lequel est fondé le culte décerné à sainte Cécile par les musiciens, si on le considère dans le texte de ses actes, si-

(1) Voir, par exemple, le beau graduel du XIIe siècle, in-folio, conservé à la Bibliothèque royale. Il est écrit en notation lombarde et servait à l'usage de l'église de Sainte-Cécile d'Albi.

gnifie purement et simplement que, pendant la cérémonie de ses noces, qui était accompagnée du son des instruments, suivant l'usage de toute l'antiquité, la vierge chrétienne demandait à Dieu de préserver son cœur et ses sens des atteintes de l'amour profane, en se servant pour cela des paroles du Psalmiste citées plus haut. Le texte ne laisse aucun doute : *Le jour est venu; on prépare le lit nuptial, et pendant que résonnaient les instruments de musique, elle chantait dans son cœur, etc.* « Venit dies in quo thalamus collocatus est; et, cantantibus organis, illa in corde soli Domino decantabat, etc. »

Ce n'est pas là, du reste, le seul exemple d'erreurs de cette nature dans le choix des patrons des confréries. Mais que l'on remarque à ce sujet combien sont admirables et poétiques les méprises les plus évidentes du génie populaire. Certes l'art musical compte dans le ciel des protecteurs pour lesquels il a été, plus que pour sainte Cécile, une réalité de leur vie terrestre : saint Augustin qui a écrit le livre *De musicâ;* saint Ambroise, qui a introduit le chant dans l'église de Milan; saint Grégoire, qui a réglé celui de l'église romaine auquel son nom est demeuré affecté, et tant d'autres qui ont enrichi le répertoire ecclésiastique de leurs inspirations ou fait des règlements pour en assurer la bonne exécution. Au lieu de ces graves et historiques personnages, le génie catholique du peuple, toujours porté vers l'idéal, a donné pour patronne à l'art musical une jeune chrétienne qui vraisemblablement n'offrit point à Dieu d'autres hymnes que ceux de la virginité et du martyre, mais dont la céleste figure apparut comme celle d'une muse inspiratrice de l'art chrétien. *Elle n'entoure point son front de lauriers périssables* (1), comme les déesses de l'Hélicon; elle ne foule point d'un pied léger les coteaux du Parnasse, dans ces danses sacrées que le pinceau de Le Sueur a représentées avec tout le génie de l'antiquité; sa démarche est grave comme celle d'une vierge chrétienne; sa beauté toute intérieure n'attire que ceux dont l'âme est à la hauteur de la foi chrétienne, de cette foi qu'elle sait inspirer à ceux qui l'approchent; ses palmes sont celles du martyre, et elle demande à ses serviteurs la sainte virginité du

(1) O musa tu che di caduchi allori
Non circondi la fronte in Elicona...
(*Gerusal. liber.*, I, 2.)

cœur et des sens. Tel est l'idéal de la musique chrétienne, telle que l'ont comprise nos pères dans la foi : une gravité calme et pleine de cette tristesse douce et souriante qui est le caractère de l'expression chrétienne, une voix qui ignore le langage des passions terrestres et n'a d'accents que pour Dieu seul, un art enfin qui, pour fuir la corruption inséparable des choses humaines, habite une sphère inaccessible aux joies même légitimes de ce monde. En réfléchissant sur ces considérations, on se persuadera que ce n'est point à tort que l'opinion populaire a assigné à l'art musical la protection de sainte Cécile, et on aimera ce symbolisme, si fréquent au moyen-âge, qui détourne en mystiques allusions les faits les plus positifs de l'histoire. C'est ainsi que Dante fit de Béatrix la personnification de la théologie catholique; le procédé du grand poëte lui était indiqué et en quelque sorte imposé par le génie populaire, auquel tout poëte est forcé d'obéir.

Cette même opinion a donné naissance à l'usage, si souvent reproduit par les peintres, de représenter sainte Cécile chantant et jouant de l'orgue. Le tableau que Raphaël a consacré à ce sujet, et qui est placé dans la cathédrale de Bologne, est célèbre entre tous. La sainte, revêtue d'une robe d'étoffe d'or, la même sans doute qui fut trouvée sur elle lors de la découverte de son corps par le pape Pascal I, est entourée de saint Paul, saint Jean l'Évangéliste, sainte Madeleine et saint Augustin. Elle tient dans ses mains une de ces orgues portatives dont tant de modèles subsistent dans les sculptures du moyen-âge; à ses pieds gisent confusément des tambours, des flûtes et des violons, symboles de cette musique profane qui, selon l'enseignement des Pères, n'offre que des dangers à l'âme chrétienne. Mais au-dessus de sa tête paraît un chœur d'anges, dont les chants l'ont déjà ravie en extase, et dans cette contemplation céleste, l'instrument muet s'échappe de ses mains.

Ce tableau nous offre un admirable symbole du triomphe de la musique chrétienne. Dans la région inférieure, nous apercevons les débris de l'art sensuel et païen dont le règne est détruit dans l'âme fidèle. Plus haut, la musique spirituelle, que saint Paul recommande aux chrétiens, est représentée par sainte Cécile et par l'instrument sacré qu'elle tient dans ses mains. Mais cette musique cesse à son tour de se faire entendre aux appro-

ches de la musique éternelle, du mystique *alleluia* dont elle n'est qu'un écho affaibli, et que répète le chœur angélique placé au sommet du tableau. Les saints assistent à ce spectacle, comme pour consacrer la légitimité de la musique chrétienne. Paul et Jean, les deux plus sublimes théologiens de la loi nouvelle; Madeleine, la pécheresse repentie et pardonnée; Augustin, le grand docteur qui versait des larmes au son des cantiques sacrés. Ainsi, dans l'église catholique, le chant s'allie avec les mystères les plus augustes de la foi, il crie miséricorde avec la pénitence, élève l'âme aux plus hautes pensées, et glorifie Dieu sans cesse sur la terre et dans le ciel.

S. Morelot.

22 novembre, fête de sainte Cécile.

MESSE A GRAND ORCHESTRE,

EXÉCUTÉE A SAINT-EUSTACHE LE JOUR DE SAINTE-CÉCILE,

COMPOSÉE PAR

M. ZIMMERMAN.

C'est un malheur pour un artiste de naître et de vivre à une époque de transition. L'incertitude qui règne alors dans les esprits, les variations de l'opinion, les bizarreries de la mode, l'absence de principes fixes, l'oubli du passé, l'imprévoyance de l'avenir, l'indifférence générale, sont autant d'obstacles qui arrêtent le génie dans sa marche et le détournent de sa voie.

Or, il est incontestable que nous sommes parvenus à cette époque de transition pour les arts religieux. Les règles et les lois qu'on croyait immuables, il y a cinquante ans, sont discutées aujourd'hui; les productions du siècle passé, qu'on regardait comme des chefs-d'œuvre, sont quasi méprisées, ou du moins on en conteste le mérite. En un mot, tout est remis en doute. L'art ogival va-t-il succéder définitivement à l'art grec pour les édifices religieux? Palestrina l'emporte-t-il décidément sur les maîtres modernes? La messe du pape Marcel est-elle conforme au vrai caractère de la musique sacrée, et le *Requiem* de Mozart y est-il étranger? Le plain-chant, ces débris grossiers, ces ruines délabrées d'un chant barbare, cacheraient-ils par hasard des beautés méconnues et dignes d'admiration? Telles sont les questions que chacun s'adresse, et autour desquelles se rassemblent l'attention des philosophes, la méditation des artistes, les investigations des érudits. Heureux celui qui en devinera le premier la solution, et qui, sans copier le passé, saura créer quelque production remarquable, en harmonie avec le goût général, avec la tendance des idées; cette œuvre nouvelle deviendra le drapeau de l'avenir et le signal de la restauration de l'art. Jusque là, on est dans l'attente; la foule se précipite partout où on lui promet quelque émotion nouvelle; elle revient souvent

désappointée, mais elle ne se décourage pas, tant ce désir de progrès et de réforme est au fond de tous les cœurs.

Dernièrement on a vu un artiste provoquer, avec un ouvrage en définitive peu considérable, un enthousiasme général et qui n'est pas encore complétement éteint, bien que l'aliment manquât à cette flamme si éclatante. Nous voulons désigner la symphonie *le Désert*. On a pu, à ce sujet, observer que c'est moins le mérite intrinsèque de la composition qui a valu à Félicien David le succès dont il a été couronné, que la nouveauté des formes et des procédés. Et, pour le dire en passant, cette nouveauté n'était qu'un adroit mélange des formes anciennes et du coloris moderne : Lully et Beethoven, Rameau et Berlioz, avaient inspiré l'artiste au moins autant que les souvenirs d'Orient auquels il a emprunté son sujet.

Ces réflexions ne sont pas sans rapport avec le compte-rendu de la messe de M. Zimmerman, exécutée à Saint-Eustache le jour de Sainte-Cécile. En effet, c'est un malheur pour cet artiste si distingué d'être venu à une époque de transition, trop tôt ou trop tard pour prendre un parti et faire un choix entre les divers systèmes, les diverses théories, qui se produisent sur le caractère et le genre qui conviennent à la musique sacrée.

M. Zimmerman, professeur célèbre de piano au Conservatoire de Paris, élève de Cherubini, contrapuntiste d'une science reconnue, a voulu ajouter à tous ces titres celui de compositeur de musique d'église, titre glorieux quand la postérité le décerne, titre durable et le seul qui ne soit pas soumis aux révolutions du goût. Palestrina est mort depuis près de trois siècles, la musique a subi des modifications profondes : cependant le chantre de la chapelle de Jules III est encore debout sur son piédestal, tandis que les plus célèbres compositeurs dramatiques n'ont pas vécu cinquante ans. Aussi nous comprenons la noble et louable ambition de M. Zimmerman, et nous nous livrerons à l'examen de son œuvre avec le soin et l'impartialité auxquels a droit un artiste aussi honorable et aussi consciencieux.

Il n'y a que deux théories d'après lesquelles on puisse se diriger pour la composition de la musique sacrée; suivant la première, la musique d'église doit être expressive et dramatique, d'après la seconde théorie, elle repousse toute expression passionnée et directe, elle s'attache moins au sens des paroles

qu'au but général et à l'ensemble de l'office divin. Le *Requiem* de Mozart, et les *Messes* de Cherubini sont conçus dans le premier ordre d'idée ; tout le plain-chant, les œuvres de Palestrina, Orlando di Lasso, appartiennent au second.

Si l'on envisage la messe comme un drame, on cherchera à exprimer avec la musique tous les sentiments, tous les souvenirs, toutes les pensées qui se rattachent à ce drame auguste et sacré. La mélodie et l'harmonie uniront leurs efforts pour commenter, étendre, interpréter le sens des paroles, pour expliquer les mystères, pour parler à l'âme ce langage des sons qui a tant de puissance et d'énergie, et qui pénètre jusqu'aux plus secrets replis du cœur humain. *Kyrie, eleison, Seigneur, ayez pitié de nous*, c'est l'homme dégénéré, ce sont les fils d'Adam déchus de leur gloire qui crient vers Dieu et demandent la venue du Rédempteur. C'est l'Église militante tout entière qui prie, demande la force dans le combat; c'est la voix du pauvre qui s'élève vers le ciel avec confiance et résignation. Mais voici que le prêtre interrompt cette pieuse supplication pour annoncer avec les paroles des anges la venue du Sauveur. *Gloria in excelsis Deo*, gloire à Dieu et paix sur la terre aux hommes de bonne volonté. Hymne sublime! cantique éternel! chant d'adoration, de reconnaissance et d'amour! Par quelle mélodie, par quels accents exprimera-t-on la majesté du Créateur, la bonté du Rédempteur qui y sont célébrés? Quelle est cette musique qui va montrer aux faibles yeux des mortels les cieux ouverts? le trône de Dieu avec son fils à sa droite? *Qui sedes ad dexteram Patris.*

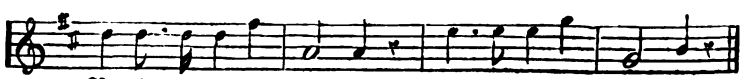
Viennent ensuite le *Credo*, profession de foi du chrétien où sont racontés tous les faits principaux de la religion, la naissance du Christ, ses souffrances, sa mort, sa résurrection glorieuse ; le *Sanctus*, l'hymne des anges et des archanges, qui retentira dans les cieux pendant toute l'éternité. *Non cessant clamare unâ voce*, dit l'Église catholique. Enfin le chant d'action de de grâce, la dernière et douce supplication, *Agneau de Dieu qui effacez les péchés du monde, ayez pitié de nous, donnez-nous la paix*. Tel est le poëme sublime que l'artiste essaie d'accompagner, d'expliquer, d'interpréter avec la musique, s'il adopte, avec Jomelli, Pergolese, Durante, Cherubini, Mozart le système expressif et dramatique.

Si, au contraire, il s'inspire du chant ecclésiastique, s'il prend Palestrina pour modèle, alors il considérera le caractère général du texte et non le sens particulier de chaque parole; le *Credo*, par exemple, sera, dans toutes ses parties, la profession de foi du chrétien au pied des autels, et, sans chercher à exprimer par une mélodie plaintive la passion du Sauveur, par des chants de triomphe sa résurrection, par un cri de terreur l'annonce du jugement dernier, il se bornera à donner aux paroles qui racontent tous ces faits un accent grave, soutenu, presque uniforme, n'oubliant jamais que la pensée principale du chrétien, en récitant ou chantant le *Credo*, est moins de méditer sur les vérités qu'il contient, que de les affirmer, de déclarer d'une voix ferme qu'elles sont sa foi, la règle de sa vie.

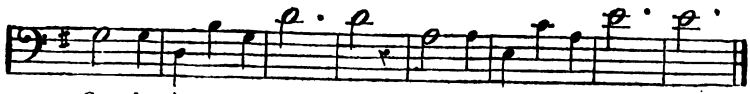
Nous l'avons déjà dit ailleurs, la musique des anciens, dont le plain-chant est un précieux reste, n'avait pas d'autre prétentions que de rehausser l'expression naturelle des paroles par la mélodie; elle faisait plus que le simple langage, mais lui était cependant subordonnée. La musique moderne est à elle seule une langue expressive, touchante, variée; elle veut s'affranchir de toute dépendance de la parole, elle ne l'emploie que pour indiquer le sujet qu'elle traite, et qu'elle développe par ses seules ressources.

Quoi qu'il en soit, il faut appartenir à l'un ou à l'autre système; il faut suivre la bannière de Palestrina ou celle de Mozart. Or, M. Zimmerman a eu le tort de ne pas réfléchir suffisamment sur ces conditions essentielles de la musique sacrée, et même de toute musique associée au langage. La plupart des morceaux de la messe que nous avons entendue sont l'œuvre d'un homme de talent, mais ils manquent complétement de l'expression convenable aux paroles.

Le motif du *Gloria in excelsis* est extrêmement commun, et rappelle je ne sais quelle marche d'opéra-comique



Le motif du *Credo* est moins trivial :

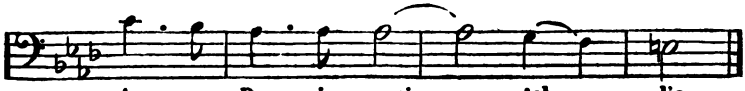


Cre-do in u-num De - um, etc.

mais il n'est ni soutenu ni développé. Ce *Credo* contient cependant un effet heureux dont nous avons été frappé, parce qu'il est contraire à la routine adoptée. Le *resurrexit* est annoncé sans fracas par une voix seule à laquelle succède une autre voix; peu à peu la nouvelle se répand, et le chœur des croyants entonne d'une voix puissante : *resurrexit tertiâ die secundùm scripturas.* Il nous semble que c'est là l'histoire même de la résurrection de Notre-Seigneur racontée par la musique. Les saintes femmes en entrant dans le tombeau aperçurent un jeune homme vêtu de blanc qui leur dit : Vous cherchez Jésus de Nazareth, le crucifié; il n'est point ici, il est ressuscité, voici le lieu où son corps était déposé (1).

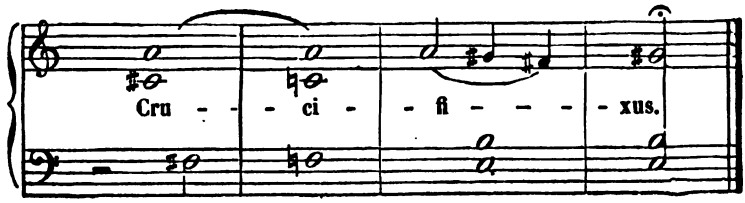
Incarnatus est, passus, crucifixus, sepultus, tous ces mots ont un sens bien différent, qui demande, si l'on veut l'exprimer, une musique variée; c'est ce que ne paraît pas avoir compris M. Zimmerman, qui a englobé ces paroles dans le même morceau et sous la même mélodie.

Le *Benedictus* est par malheur une réminiscence de la phrase: *Si vous restiez à votre place*, du *Nouveau seigneur du village.* L'*Agnus Dei* est d'un bout à l'autre en contradiction avec les paroles. C'est, malgré l'art avec lequel ce morceau est écrit, le moins convenable de toute la partition.



A - gnus De - i, qui tol - - - lis.

Nous avons entendu çà et là dans cette messe quelques licences harmoniques qui nous ont surpris de la part d'un contrapuntiste aussi exercé que M. Zimmerman. Par exemple, dans le *Crucifixus* nous avons cru remarquer le passage suivant :



Évang. selon saint Marc, cap. XVI, v.6.

Les quintes de suite qu'on trouve ici, et qui sont répétées plus loin, ne produisent pas un effet désagréable à l'oreille, mais nous ne voyons pas pour cela qu'il y eût aucune raison de laisser cette faute subsister, à moins que M. Zimmerman n'ait voulu afficher son mépris pour les règles, ce qui serait une inconséquence de la part d'un professeur du *Conservatoire* ou d'un prétendant à l'Institut.

En résumé, la messe de M. Zimmerman prouve le talent de cet artiste pour le maniement de l'orchestre et des voix, mais c'est le seul éloge que nous en puissions faire ; le sentiment religieux y est trop souvent méconnu ; la science réelle et profonde y occupe trop peu de place pour qu'on puisse classer cette œuvre parmi les bonnes compositions de musique sacrée.

L'exécution a été parfaite. M. Diescht a conduit l'orchestre avec son talent éprouvé ; l'orgue a été tenu par M. Fessy, qui est souvent mieux inspiré ; Alexis Dupont a chanté avec goût ; le jeune enfant chargé d'exécuter les soli y a mis une prétention et une affectation blâmables. En général, nous ne saurions approuver que les enfants de chœur chantent dans nos églises à la manière des cantatrices à la mode ; on croit voir une princesse de théâtre, revêtue de tous ses oripeaux, et débitant les graves et augustes paroles de la liturgie, comme si elle avait à chanter *Mon cœur soupire la nuit et le jour*. Tout cela est souverainement inconvenant.

M. Zimmerman est un artiste trop considérable, trop haut placé dans l'opinion, pour ne pas prendre sa revanche ; il voudra réfléchir de nouveau sur les conditions du style religieux, et avec les ressources de son talent, il produira quelque œuvre digne de son nom, digne de l'institution célèbre à laquelle il appartient.

F. Danjou.

REVUE CRITIQUE.

Les Vrais principes du chant grégorien, par l'abbé N.-A. JANSSEN. Malines, Hanicq, 1845, 1 vol. in-8°. — L'Organiste grégorien, ou Accompagnement d'orgue d'après les Vrais principes du chant grégorien, par EDMOND DUVAL. *Ibid.*, in-4°.

Un écrivain, dont nos lecteurs ont pu apprécier récemment l'érudition étendue en matière de chant ecclésiastique, a entrepris la tâche honorable et difficile de faire refleurir cette science en Belgique. Un habile harmoniste s'est chargé de compléter cette restauration en ce qui touche l'accompagnement du choral par l'orgue, et a publié le recueil des chants usuels de l'office arrangés à quatre parties pour cet instrument. L'illustre chef de l'épiscopat belge, S. E. le cardinal-archevêque de Malines, entoure de sa protection toute spéciale une réaction dont l'initiative lui appartient plus qu'à personne, et l'on ne peut douter qu'un mouvement parti de si haut ne soit destiné à produire de grands résultats. Mais ces résultats, disons-le tout de suite, ne seront obtenus qu'à une double condition : une fidélité entière et scrupuleuse à ces traditions que l'on veut rétablir par l'autorité de la science, et en même temps une connaissance claire et distincte de la marche que la musique a suivie depuis trois siècles en dehors de ces mêmes traditions, ce qui implique une étude sérieuse des deux formes d'art qui se sont succédé en Europe, afin d'en faire saisir les rapports et les dissemblances, de prévenir la confusion des principes propres à chacune d'elles, et de déterminer aussi les points de contact qu'elles peuvent conserver.

Ce programme, qui est difficile en lui-même, le devenait encore davantage par la situation particulière du pays au sein duquel il devait se réaliser. Là, en effet, la musique moderne avait envahi l'enceinte des églises et y faisait de jour en jour la part plus petite à l'antique chant de la catholicité; celui-ci

n'obtenait grâce en quelques circonstances que sous la condition de se soumettre aux caprices du tyran qui l'avait détrôné. De là ces altérations arbitraires de la tonalité grégorienne qui passent de la pratique erronée des lutrins dans les éditions des livres de chœur; de là cette assimilation inintelligente des modes du plain-chant et de ceux de la musique qui répand de si épaisses ténèbres sur les éléments de la science du chant ecclésiastique, tels qu'ils sont exposés dans les ouvrages modernes, et qui creuse tous les jours de plus en plus l'ornière où s'enfonce la presque totalité des organistes; de là enfin l'exécution barbare de ce chant confié à des hommes qui n'en possèdent pas le sentiment à un plus haut degré que la connaissance de l'idiome antique auquel il sert d'interprète.

Il n'est pas besoin de faire remarquer que ces accusations ne sont point spéciales à la Belgique. Si cette contrée a, plus qu'une autre peut-être, sacrifié les antiques traditions de la musique sacrée aux jouissances que procure l'art moderne, il est juste de remarquer qu'elle est restée fidèle à l'unité liturgique. Grâce à ce lien puissant qui rattache entre eux les diocèses de la province belge, les efforts qui s'y font pour la restauration du chant ecclésiastique pourront être conduits avec tout l'ensemble désirable. Sous ce rapport, nous devons souhaiter que l'exemple de nos voisins nous profite.

Aussi nous paraît-il qu'il y a dans ce pays assez d'éléments de régénération comme de décadence pour qu'une réaction en faveur de l'antique pureté du chant grégorien y doive paraître quelque chose de sérieux : M. l'abbé Janssen l'a senti, et son livre se distingue tout d'abord de la foule de traités qui ont paru depuis le commencement de ce siècle par un certain appareil scientifique qui n'est point déplacé dans une tentative où l'érudition est devenue une nécessité. Nous aurions voulu toutefois qu'au lieu de l'éparpiller au bas de ses pages sous forme de notes, l'auteur l'eût condensée dans une introduction historique, ou qu'il l'eût répartie avec ordre et discrétion dans les différentes divisions de son livre.

Quant au fond de l'ouvrage, il nous paraît donner lieu à plus d'un reproche. Nous nous arrêterions peut-être sur l'importante question du demi-ton, si elle n'avait été déjà longuement traitée dans ce recueil par des mains différentes, et entre au-

tres par celles de l'auteur des *Vrais principes* (1). Nos lecteurs n'ont pas oublié l'opinion soutenue par M. Janssen au sujet de l'introduction du dièse dans le plain-chant, introduction qu'il déclare illicite. Cette assertion, que M. Fétis a combattue avec succès dans ses articles sur ce sujet, est la pensée quasi-fondamentale du professeur de Malines. C'est sous l'empire de cette préoccupation qu'il a écrit le titre de son livre, et l'on peut dire qu'elle ne l'a pas abandonné un instant dans tout le cours de ce travail; elle revient presque à chaque page comme un fantôme importun que la science de l'auteur serait impuissante à conjurer, et plane sans cesse au-dessus de toutes ses théories. Nous comprenons jusqu'à un certain point cette insistance, et nous nous l'expliquons par l'abus que font journellement des altérations par le dièse les praticiens ignorants et les théoriciens à courte vue, entre les mains desquels sont remis en beaucoup d'églises les intérêts du chant religieux; le zèle de l'auteur à combattre cet abus destructif des saines traditions témoigne de leur affaiblissement dans le pays auquel s'adresse spécialement son livre. Il est néanmoins fâcheux que cette réaction l'ait emporté, selon l'ordinaire des réactions, hors des limites mêmes de la tradition, jusqu'à ce point de lui faire porter une main téméraire sur l'un des plus beaux chants de la liturgie, sur ce *Lauda Sion* qui fut trouvé digne de servir d'interprète aux lumineuses pensées du docteur angélique (2).

Le but de M. l'abbé Janssen, tel qu'il apparaît dans tout l'ensemble de son livre, c'est de résoudre les questions auxquelles donne lieu la constitution tonale du plain-chant, but louable assurément, car jusqu'à présent cette partie de la science a conservé des obscurités que les meilleures méthodes modernes ne dissipent pas entièrement. Mais à part même l'erreur que nous avons signalée, il s'en faut bien que les règles posées par

(2) *Revue*, p. 305. — Depuis que cet article est livré à l'impression, M. Fétis a complété dans ce recueil les vues qu'il y avait déjà développées. Cette observation expliquera certaines redites auxquelles l'auteur de cet article ne se fût point exposé, s'il eût connu ce dernier travail du savant critique.

(1) Voyez les *Vrais principes*, p. 68 et suiv. — La *Revue* a déjà signalé cette erreur, et si nous en parlons de nouveau, c'est qu'elle révèle plus clairement que toutes les critiques que nous pourrions faire l'exagération et le danger de l'opinion émise par M. Janssen.

l'auteur au sujet du demi-ton accidentel soient toujours nettes et précises, et les exemples qu'il cite toujours d'accord entre eux (1). C'est que, dans cette matière épineuse, on ne résout aucune difficulté par cette explication de « la nécessité d'éviter la dureté du triton, » qui rend en définitive l'oreille juge d'une question sur laquelle elle a cessé depuis trois siècles d'être compétente. C'est qu'il faut en chercher la solution dans les principes constitutifs de la tonalité antique, ainsi que l'a fait dans un des derniers numéros de ce recueil le savant et judicieux archi-prêtre d'Agen.

Le plan adopté par M. Janssen embrasse bien réellement toute l'étendue de la science du plain-chant et de ses applications pratiques; mais il nous semble que ce plan pouvait être mieux ordonné. Pourquoi, par exemple, renvoyer dans un appendice le traité, fort écouté d'ailleurs, de la *composition du plain-chant*, tandis qu'il est évident qu'un pareil exposé constitue une partie intégrante de cet enseignement? L'exécution même du chant ne dépend-elle pas de la manière dont on en comprend le système, la progression, les divisions? Or c'est dans un appendice, et là seulement, que M. Janssen expose, et encore d'une manière fort sommaire, la théorie des cadences, l'une des parties de la science sur lesquelles il importe le plus d'être complet autant qu'exact, dans un traité approfondi. L'auteur des *Vrais principes* a-t-il satisfait à cette double condition? Il est permis d'en douter lorsqu'on a comparé son travail à celui dans lequel l'abbé Poisson traite avec tant de sagacité des cadences et des divisions du chant dans ses rapports avec le texte que celui-ci doit exprimer. Et à ce propos l'on s'étonnera que l'auteur, qui paraît s'être rendu familiers les grands travaux sur le plain-chant, tels que ceux de Gerbert et de Baini, ait négligé de consulter des traités tels que ceux de Jumillac et de Poisson, dont on ne rencontre

(1) On peut comparer les exemples suivants; d'une part : la neume *Salvator mundi*, p. 49 des *Vrais principes*, lin. ult.; *Fracto demum sacramento*, p. 70; d'autre part, les exemples rapportés par M. Janssen dans la *Revue*, p. 308, et la théorie par laquelle il les justifie. Il y a encore une contradiction évidente entre l'exemple : *Tu gloria Jerusalem*, *Vrais principes*, p. 75, et la neume du mot *matrem*, de l'introït *Laudate*, p. 77, etc. Cela est minutieux, sans doute; mais cela prouve que les principes de M. Janssen ne sont rien moins qu'arrêtés, ainsi qu'on aurait le droit de l'attendre de la part d'un réformateur.

aucune mention dans son livre, et qui sont néanmoins regardés comme les plus remarquables qui aient paru en notre langue.

Nous omettons plusieurs points sur lesquels l'ouvrage de M. Janssen ne donne que de vagues notions, comme, par exemple, la détermination de la valeur des notes et de la quantité des syllabes et les traditions d'exécution qui se rapportent à cet objet. Toutes ces critiques ne détruisent pas l'importance de cette publication. Sans doute, il eût été à désirer que l'auteur auquel est confié l'enseignement du plain-chant dans le premier diocèse de la Belgique eût rectifié et complété ses premières études avant de les livrer à la publicité; mais l'ouvrage tel qu'il est servira la cause du chant ecclésiastique en mettant les esprits sur la voie qui conduit aux véritables solutions des difficultés de cette science. La discussion fera le reste, et, par ses défauts, comme par ses qualités, le travail consciencieux de M. Janssen est fait pour la provoquer.

M. Edmond Duval s'étant annoncé comme le continuateur de l'auteur des *Vrais principes*, nous ne devons pas séparer notre jugement sur son œuvre de la critique à laquelle a donné lieu le travail de son collaborateur. On pense bien que l'auteur de l'*Organiste grégorien* a suivi M. Janssen sur la pente où celui-ci s'est laissé entraîner au sujet de l'exclusion du dièse. Certes, c'était un défi audacieux à porter aux harmonistes modernes que d'annoncer un accompagnement correct, élégant, parfaitement acceptable pour les oreilles les plus délicates, dans lequel on s'interdirait l'emploi de la note sensible. La difficulté paraît assez sérieuse pour qu'on soit curieux de savoir jusqu'à quel point elle a été vaincue.

A vrai dire, M. Duval ne paraît pas s'être suffisamment pénétré des conditions d'un pareil travail. Pour lui, comme pour M. Janssen, les *vrais principes du chant grégorien*, ce sont surtout l'exclusion des cadences par le demi-ton ascendant, telles qu'elles sont pratiquées de temps immémorial dans le plain-chant harmonisé. Cette unique condition remplie, l'auteur n'en a plus soupçonné d'autres. Il s'est cru libre d'emprunter à la tonalité moderne ses harmonies caractéristiques les plus contraires au génie consonnant et diatonique du plain-chant; il a pris aux organistes allemands, et spécialement à Ch. H. Rinck, ces piquantes modulations, ces surprises d'oreille par lesquelles

on varie dans les églises protestantes la mélodie du choral : comme si les caprices scientifiques de l'école d'orgue protestante pouvaient jamais prévaloir contre les traditions que nous ont léguées sur cette matière les grands maîtres du XVIe siècle. En se faisant le continuateur de M. Janssen, M. Duval pouvait-il oublier que son œuvre était avant tout une œuvre de tradition? Ce point de vue ne lui était-il pas indiqué par la méthode même de son collaborateur, si soigneux de recueillir la doctrine des anciens pour en faire la base de ses réformes? Or, le mode d'accompagnement du chant grégorien, le choix des accords qui s'y doivent succéder, le dessin des parties, etc., tout cela constitue bien réellement une tradition qui se rattache à l'origine même des essais harmoniques tentés sur le plain-chant et découle naturellement des lois de sa tonalité. Nous avons peine à comprendre qu'on se montre si exigeant pour le maintien de cette tonalité dans le chant pris en lui-même, quand on en fait si bon marché dans un livre d'accompagnement destiné à servir de règle aux organistes.

De cette singulière contradiction est résultée une harmonisation étrange, où l'oreille, incessamment sollicitée par des successions modulantes dans lesquelles les intervalles chromatiques ne sont point épargnés, se trouve tout-à-coup heurtée par la rencontre de deux accords résolus l'un sur l'autre sans l'intermédiaire de la note sensible, ce qui, à aucune époque, n'a été considéré comme un véritable acte de cadence (1). Telle est l'impression que nous a causée le système d'accompagnement de M. Duval, malgré l'incontestable talent de l'auteur, son invention harmonique souvent riche et imprévue, sa bonne manière d'écrire à quatre parties réelles, etc. Toutes ces qualités n'ont pu triompher d'un système qui exagère les difficultés de l'harmo-

(1) Voy. la dissertation de M. Fétis, p. 109 de la *Revue*. M. Janssen, voulant établir la possibilité d'un accompagnement privé de la note sensible, a rapporté, pages 316 et 317 de ce recueil, une suite d'exemples tirés des auteurs du XVIe siècle, dans lesquels le signe du ♯ n'apparaît point aux conclusions; et il ne s'est pas aperçu que, dans ces auteurs, ce ♯ est très souvent sous-entendu, comme l'était, du reste, le ♭ lui-même. Ce qui le prouve, c'est l'usage où l'on était de terminer par la tierce majeure, laquelle eût produit une fausse relation de triton, si elle n'eût pas été précédée de la note sensible dans l'avant-dernier accord. Cette tierce majeure finale est même formellement exprimée dans l'exemple de C. Gabussi, rapporté par M. Janssen.

nie appliquée au plain-chant sans conserver à cette harmonie son vénérable cachet de spécialité. Aussi engageons-nous l'auteur à méditer sérieusement sur les seules conditions que comporte l'accompagnement bien entendu de la mélodie grégorienne. Une harmonie pure et toujours fondée sur la consonnance des intervalles, l'emploi exclusif du genre diatonique, la connaissance des formules propres à chaque mode, telles sont, en général, ces conditions, que révélera l'étude des maîtres anciens. C'est seulement, croyons-nous, par des efforts dirigés en ce sens qu'il est possible aux organistes de contribuer en quelque chose à rétablir les *vrais principes du chant grégorien*.

S. Morelot.

UN SCANDALE.

Il y avait foule à Saint-Eustache le jour de l'exécution de la messe de M. Zimmerman, et, suivant l'usage adopté dans les églises de Paris, une enceinte réservée avait été formée dans la nef, et pour laisser pénétrer dans cette enceinte, la loueuse de chaises demandait à chaque personne cinquante centimes. M. Blanchard, l'un des rédacteurs de la *Gazette musicale*, a vu de ses yeux payer ce tribut par les personnes qui désiraient être commodément assises et placées pour l'audition de cette œuvre musicale : *inde scandalum*. M. Blanchard a cru convenable de signaler en termes énergiques cet énorme abus. Nous croyons utile de répondre quelques mots à lui et aux nombreuses personnes qui partagent les préjugés dont il est imbu.

Les partisans *du culte pour rien* ne songent pas qu'ils demandent une chose impossible. Comment se seraient élevés ces monuments magnifiques qui honorent les nations qui les ont bâties, comment se seraient décorés ces édifices qui sont la gloire des arts, si les fidèles n'avaient pas contribué aux dépenses que nécessitaient ces constructions gigantesques ou ces peintures remarquables? il a bien fallu que d'une manière quelconque on levât un impôt sur la piété et le zèle des peuples. Autrefois, le clergé, les églises étaient richement dotés; leurs revenus suffisaient à l'entretien des maîtrises qui couvraient la France d'artistes instruits, au lieu des virtuoses de notre temps qui ne savent souvent pas l'orthographe. Les biens ont été vendus, le revenu a disparu; il faut bien, sous peine de voir périr les arts religieux, qu'on donne au clergé le moyen de les entretenir ou de les encourager. Une paroisse de quarante mille âmes comme Saint-Eustache reçoit du gouvernement un subside de 2,300 fr. Est-ce avec cette misérable somme qu'on pourvoira aux besoins des prêtres qui remplissent les fonctions du ministère ecclésiastique au milieu d'une population si considérable? Est-ce avec cette misérable somme qu'on entretiendra un personnel nombreux et obligé de serviteurs, qu'on subviendra aux frais de la décoration du temple, qu'on

soulagera tant de pauvres, qu'on célébrera des offices solennels et qu'on chantera à chaque fête des messes en musique ?

Ce serait chose facile aux protestants de ne demander aucun subside pour leur culte : ils ont banni de leur temple tous les arts, excepté le chant monotone du choral, dirigé par un seul chantre; mais le culte catholique, qui emploie pour rendre hommage à Dieu tous les produits du génie humain; le culte catholique qui a nourri Raphaël, Palestrina et Michel-Ange, qui a inventé la cloche sonore et l'orgue aux mille voix, qui élève au vrai Dieu de splendides autels, les couvre d'or et de marbre, les entoure de parfums ou de fleurs; le culte catholique enfin, qui fait vivre des milliers d'ouvriers et d'artistes, a besoin de ressources et de secours pour s'exercer avec majesté et dignité.

D'ailleurs l'église est ouverte à tous, mais on ne doit à personne une chaise pour s'asseoir. Si ces enceintes réservées n'existaient pas dans les églises de Paris, il serait impossible d'y maintenir l'ordre; les fidèles seraient heurtés, froissés, insultés peut-être, par les curieux et les hommes irrévérentieux. En définitive, il est au moins étrange qu'on se révolte contre un faible impôt de 50 centimes, toujours facultatif, tandis qu'on paie si cher et si volontiers l'entrée des théâtres, qui reçoivent du gouvernement une énorme subvention. Nous aimons à croire que M. Blanchard reconnaîtra qu'il s'est scandalisé bien à tort et conviendra de la justesse de nos observations; pour nous, nous déclarons que s'il y a scandale, c'est seulement à cause du choix, du genre, du goût de toute cette musique bruyante et théâtrale qui envahit nos églises. La perception du prix des chaises est nécessaire, les fidèles ne s'en plaignent pas; ce sont seulement les gens du monde qui, venant à l'église une fois par hasard, pour un motif frivole, s'étonnent et se choquent d'un usage aussi naturel. Il n'y a qu'un moyen de faire droit à ces réclamations, c'est de supprimer les arts religieux. Alors si Michel-Ange, Raphaël ou Palestrina reviennent au monde, que fera-t-on de leur génie? L'un bâtira les nouvelles Halles, sous la direction de M. Gode; l'autre fera les décorations d'un opéra de Meyerbeer, et le dernier mettra en musique un poëme de M. Scribe. Est-ce là ce que demande M. Blanchard ?

F. Danjou.

REVUE RÉTROSPECTIVE.

ANCIENS CANTIQUES.

Au moment où l'attention des artistes est préoccupée du résultat des concours ouverts pour la composition des *chants populaires religieux et historiques*, il n'est pas sans intérêt de jeter un regard sur le passé, et de connaître le genre et le style de la musique populaire à une époque déjà éloignée de nous, et depuis laquelle l'art a subi de grands changements.

Nous avons emprunté à trois recueils différents les exemples que nous voulions citer. Le premier est intitulé : *Airs sur les hymnes sacrés, odes et noëls pour chanter au catéchisme;* Paris, Pierre Ballard, 1623. Nous en avons extrait un cantique : *O Jésus, seul nom de gloire*, dont la mélodie simple et gracieuse nous paraît être infiniment plus dans les conditions du style religieux que les airs adoptés de nos jours. Le second recueil où nous avons puisé est intitulé : *Noëls et cantiques spirituels*, par Artus aux Cousteaux; Paris, Robert Ballard, sans date. Le cantique *L'hiver tremblant* est inspiré de la tonalité du plain-chant; le noel *D'où vient qu'en cette nuictée* est un des plus beaux que nous connaissions. Le dernier cantique, *Enfin, mortel, il faut mourir*, est du père Irénée d'Eu, religieux du tiers-ordre de Saint-François, et mis en musique par Denys Macé, maistre de musique; Paris, Robert Ballard, 1648.

On remarque, dans le premier et dans le dernier de ces cantiques, une indépendance dans le rhythme et la carrure des phrases qui caractérisait la musique de ce temps. Aujourd'hui le goût et l'usage ont créé aux compositeurs des entraves dont ils s'affranchissaient alors, et qui sont maintenant le principal obstacle à l'union de la poésie et de la musique. Ces entraves sont-elles réellement imposées par les lois du goût et le sentiment du beau? La musique a-t-elle un indispensable besoin pour

exister de cette régularité, de cette symétrie, auxquelles on se soumet? En un mot, la *carrure des phrases* est-elle une des règles essentielles de l'art? Ce sont là des questions qui valent bien la peine d'être sérieusement examinées et discutées. Le concours ouvert par le ministre de l'instruction publique n'aurait pour résultat que d'éveiller l'attention sur ce sujet, que déjà nous lui devrions beaucoup de reconnaissance. Il en est peut-être de la musique comme de l'architecture. Il y a trente ans, les lignes régulières, l'ordonnance parfaite, les proportions exactes, la symétrie sévère de l'architecture grecque, étaient seules de mode. On flétrissait avec énergie cet art gothique, élancé, bizarre, incorrect, digne des siècles qui l'avaient adopté, et qu'on appelait siècles barbares. Aujourd'hui on pense tout différemment : on admire Saint-Pierre de Rome, mais on comprend la beauté, la majesté de nos vieilles cathédrales. Qui sait si une révolution semblable ne doit pas s'opérer dans le goût musical, et qui oserait, avant d'y avoir profondément réfléchi, affirmer que les dernières limites de cet art ont été posées par les grands maîtres de l'école moderne? Pour nous, nous désirons seulement appeler les méditations des hommes sérieux, des esprits d'élite, sur cet important sujet, et nous croyons que l'exhibition de quelques anciennes productions musicales peut servir à l'étude de cette question.

Cette exhibition n'est pas moins intéressante à un autre point de vue; nous nous plaignons chaque jour avec énergie de l'inconvenance des mélodies qu'on admet de nos jours dans l'église, nous déplorons la tendance de nos compositeurs à singer les allures de la musique dramatique; ce défaut n'existe pas dans les cantiques que nous reproduisons, et dont la simplicité du rhythme, la gravité de la mélodie s'accordent avec l'esprit et le caractère qu'on doit demander à la musique sacrée.

Ce n'est pas à dire, pour cela, que nous présentions ces quatre mélodies comme des chefs-d'œuvre; nous nous bornons à constater leur supériorité sur les airs adoptés de nos jours pour ce genre de musique.

F. Danjou.

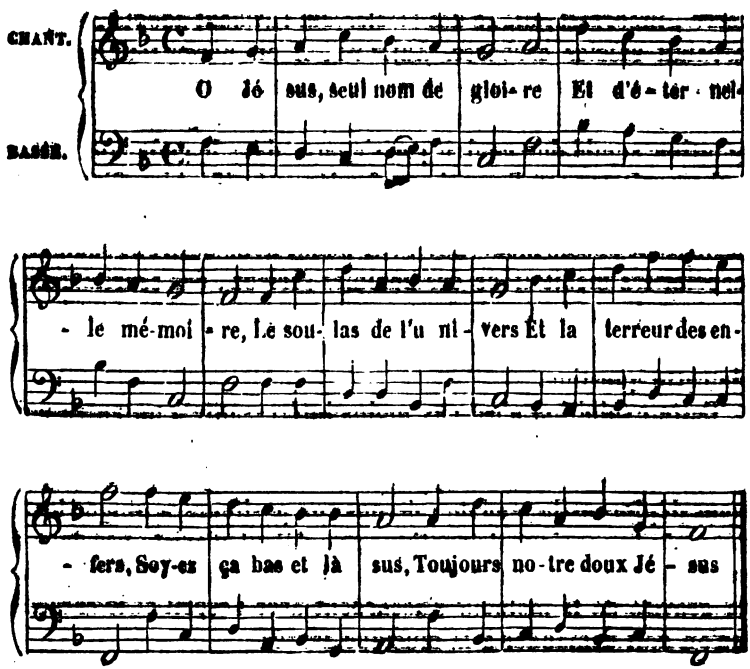
AIRS

sur

LES HYMNES SACRÉS, ODES ET NOËLS,

POUR CHANTER AU CATÉCHISME.

Paris, Pierre Ballard, 1665.



NOELS ET CANTIQUES SPIRITUELS,

PAR ARTUS AUX COUSTEAUX.

CHANT.

BASSE.

L'hyver tremblant couvrait de son noir voile La lu-mière des cieux, La nuit tenoit sa té-nébreuse toile De Jesus les humains yeux, Quand la très saincte De Dieu enceinte En sa foy ferme se vid au terme Que de la fleur sort le fruit pré-cieux.

ARTUS AUX COUSTEAUX.

CHANT.
BASSE.

D'où vient qu'en cet - te nuic - té - e La lu-
- miè - re par-tout luit? Je dis mem, en plein mi- nuit, D'u - ne
flame in - u - si - té - e, Et d'où vient cet - te clar-
- té Qui de ses ray - ons ef - fa - ce Le plus beau jour
qui se fas - - se Au plus ar - dent de l'é - té.

DENYS MACÉ, 1648.

CHANT.

BASSE.

En - fin, mor - tel, il faut mou - rir,

Ta sen - tence est dé - jà don - né - - e; A

nul tu ne peux re - cou - rir, Car es - tant

très bien or - don - né - - e, Un Dieu très

jus - te - ment La veut te - - nir ab - so - lu - ment.

Procédés de Tantenstein et Cordel.

DE L'ENSEIGNEMENT
DU CHANT ÉLÉMENTAIRE
EN GÉNÉRAL,
ET PARTICULIÈREMENT APPLIQUÉ AUX ÉCOLES PUBLIQUES.

PREMIÈRE LETTRE.

MONSIEUR LE DIRECTEUR,

L'honorable mission que vous vous êtes imposée est trop d'accord avec les sympathies des véritables amis de l'art sérieux pour que je ne vienne pas, moi aussi, quoique bien mince unité musicale, vous offrir mon humble contingent d'expérience et ma chétive obole de savoir. Ce qui m'a enhardi à hasarder quelques mots dans vos colonnes, si riches d'explorations neuves, si chaudes d'enthousiasme pour le plus beau des arts, si artistiquement colorées des reflets de ce beau chant grégorien, que vous tous, en phalange rangée autour du savant directeur du Conservatoire de Bruxelles, cherchez à dégager de ce vêtement pailleté de toutes les fantaisies d'un goût pervers; oui, ce qui m'a enhardi à prendre la plume, c'est l'accueil empressé, l'accueil cordial fait à tous ceux qui ont le zèle de bien faire, qui aiment l'art pur, l'art affranchi des hypocrisies et du clinquant du charlatanisme, l'art vierge, en un mot, des caresses corrosives de la corruption de notre époque.

Comme vous, je crois que la purification réactionnaire, qui déjà a produit tant d'heureux résultats dans le domaine architectural du moyen-âge, est impérieusement réclamée par le chant religieux, qui se noie, hélas! de jour en jour davantage dans le déluge des productions profanes. La liturgie et, je ne crains pas de le dire, le dogme même, la foi la plus inébranlable, ne peuvent que gagner à être illuminés par les rayons épurés de toutes les branches d'un culte poursuivi, depuis vingt-neuf siècles, par

tant de tentatives destructives, tant d'hérésies, depuis l'esprit jusqu'à la forme, depuis le sublime livre du Christ jusqu'au simple chant de saint Grégoire.

Vous laissant mener avec habileté ce travail de régénération, dont le succès ne peut être douteux, je ne viens point, faible soldat artiste, mêler mes efforts, dont vous n'avez que faire, à ce combat de l'intelligence, à cette réhabilitation vaillamment entreprise par des héros musiciens si connus par leurs succès; je viens seulement causer avec vous de l'humble rôle que doit et peut jouer, à vos côtés, le professeur de chant élémentaire. Lorsqu'il s'agit de populariser un art, la première nécessité, après la théorie, qui ne saurait s'en passer, n'est-elle pas la pratique? Et cette pratique, cet enseignement plastique, pour partir de l'alphabet de la science, en est-il moins essentiel, moins difficile, je devrais dire peut-être moins sacré? Le savoir, ici, n'est-il pas indispensable tout aussi bien que dans l'enseignement supérieur, et le mérite de bien faire, au bas de l'échelle, en obtenant de bons résultats, n'est-il pas égal à la gloire, plus flatteuse peut-être, mais moins profitable pour l'art, de ceux qui trônent dans le palais de la science? Je ne sais pourquoi j'éprouve une rare émotion à l'aspect de ces dévoués desservants de tous les cultes, qui, sans ambition, se résignent avec zèle et un abandon qui doit être de la vocation, à l'instruction élémentaire, région intellectuelle où se trouvent tant de fatigues, tant de dégoûts, si peu de renommée et si peu d'argent.

Ce qui me fait dire qu'un pareil dévouement doit être de la vocation, c'est que je suis fermement convaincu que, pour bien professer l'enseignement élémentaire, il faut être capable de bien professer l'enseignement supérieur. Je dirai plus : je crois que tous les *bons* professeurs élémentaires réussiront dans l'enseignement supérieur, tandis que peut-être très peu de professeurs de vocalisation et de chant, proprement dit, seront aptes à bien faire une classe élémentaire, surtout une classe organisée sur une large échelle. Dans cette lettre, je veux m'attacher spécialement à signaler les vices et les préjugés attachés à l'enseignement élémentaire jusqu'à nos jours.

Et d'abord nous pourrions nier que, jusqu'à notre époque, l'enseignement élémentaire de la musique ait été bien compris. Quel est celui d'entre nous qui, au sortir de ses études élémen-

taires de chant, après avoir solfié Rodolphe et les leçons du solfége d'Italie, aurait pu se dire musicien, et serait parvenu à dire pertinemment, et même d'une manière convenable, un solfége un peu ardu, à attaquer avec justesse les intonations des intervalles peu usités, ou à analyser sans hésitation quelques mesures renfermant les principales difficultés de la notation, elles-mêmes compliquées des combinaisons rhythmiques des différentes mesures ou de la succession abrupte de divers mouvements? C'est que tout cela était réellement négligé, n'osant pas dire peu su, par beaucoup de maîtres, qui ne se consacraient à cet enseignement que parce qu'ils le croyaient facile, le voyant délaissé par les habiles. Le préjugé est encore si fortement enraciné qu'un artiste imberbe, un jeune homme qui joue un peu de quelque instrument, n'ose qu'en rougissant avouer qu'il enseigne à connaître les notes et à battre la mesure. « Oh! vous en savez bien assez pour commencer des élèves, dit-on au premier venu; allez donner des leçons dans les pensionnats. » Et puis on finit par dire : « La musique apprise dans les colléges ne mène à rien; c'est du temps perdu. » Mais, précisément, c'est dans les établissements fréquentés par un grand nombre d'enfants que les résultats de l'enseignement du chant élémentaire doivent être le plus satisfaisants. Sans doute, je ne cesserai de le répéter, il ne faut point confier cet enseignement au premier artiste venu : qui ne sait pas ne peut apprendre à savoir, ou qui sait mal ne peut enseigner à bien savoir. A part les connaissances techniques, il faut, ne l'oublions pas dès à présent, il faut l'intelligence de l'organisation, l'habitude des écoles, et, par-dessus tout, cet esprit de méthode, d'ordre, d'enchaînement logique, mesuré, gradué, qui consiste à conduire une classe nombreuse sur le terrain de la science, sans secousse, mais toujours avec un essor de progrès non interrompu.

Sont-ce les méthodes qui manquent? Hélas! non. Est-ce parce qu'il n'en existe point de bonnes? Pas davantage. Ce sont les professeurs spéciaux qui sont rares, les professeurs qui, avec ou sans méthodes publiées, sachent formuler, développer, appliquer toutes les règles de cette grammaire musicale, si claire, si précise, lorsque celui qui l'enseigne la comprend; mais si diffuse, si embrouillée, lorsque le maître ne sait pas suivre une marche rationnelle, graduée, mathématique. Rien n'est plus

exact que la musique, on le sait ; rien n'est moins livré à l'arbitraire ou au hasard du calcul, et, jusqu'à Wilhem pourtant, quels sont les maîtres de chant élémentaire qui se soient réellement attachés, avec une ténacité indispensable, à l'analyse détaillée, scrupuleuse, qui seule peut comprendre l'élément rhythmique de la phrase la plus simple, conduire des détails à l'ensemble, de l'analyse enfin à la synthèse? Qui encore a insisté sur la nécessité d'exercices continuels et variés pour apprendre les intonations, surtout celles qui se trouvent entre les intervalles altérés, travail fatigant, ennuyeux, j'en conviens, mais le seul profitable pour le chanteur?

Lorsqu'on a enseigné : la *ronde* vaut deux *blanches* ou quatre *noires*, etc. ; — la *pause* est le silence de la *ronde*, etc., etc. ; — lorsque certains professeurs ont dit à l'élève : « Il y a tant d'espèces de mesures, tant de sortes d'intervalles ; » lorsqu'ils lui ont parlé, en courant, de l'armure de la clef, de la propriété des signes altératifs, etc., etc., ils prennent leur violon, lui envoient dans les oreilles des sons sifflants et saccadés en échange des intonations du solfége, lui font battre approximativement les différents temps d'une mesure ; et puis lorsque l'élève sait sa leçon, apprise par cœur à force de la rabâcher, on passe à une autre, sans que l'élève connaisse le moindre rapport des intonations entre différents intervalles, et sans avoir même songé à apprécier la différence des valeurs qui constituent un temps ou une mesure. On va, on va ainsi jusqu'à la fin ; on sait tout un solfége, une méthode entière de chant, par cœur, etc... l'on ne sait rien.

Que d'élèves se sont présentés chez moi en me disant : « Monsieur, je sais le solfége de Rodolphe, celui de Garaudé et une partie de celui d'Italie, sans faute. » — Voici qui est moins difficile, leur disais-je en leur écrivant une leçon composée seulement des valeurs les plus simples ; veuillez faire l'analyse de cette leçon, et puis encore la lecture mésurée. Oh ! c'était de l'algèbre ; on ne leur avait jamais enseigné cela. —Voyons les intonations ; et, leur écrivant une petite leçon mélodique de huit mesures, sans emploi de dièses ni de bémols, et avec des intervalles de secondes et de tierces seulement, je leur disais encore : « Veuillez solfier, ou, si vous l'aimez mieux, vocaliser cela. — Sans violon ? — Mais oui. — Nous n'avons jamais chanté sans violon. »

Et ainsi de toutes les autres parties de l'enseignement du chant élémentaire, de la mise de voix ou l'art de filer les sons, de la respiration, des nuances, du phrasé, etc.

Ainsi se faisait, et il faut bien nous décider à le dire, ainsi se fait généralement encore l'enseignement élémentaire du chant; et cela parce que les artistes ne prennent pas à cœur leur mandat, qu'ils regardent comme chose peu importante; parce que encore, comme je le disais tout-à-l'heure, si peu que l'on fasse ou que l'on sache, c'est toujours assez pour des commençants. Etrange et pernicieuse erreur! car, en toutes choses, c'est un axiome banal, de la solidité de la base dépend la solidité de l'édifice entier; et, si l'on veut pousser à la restauration, au véritable progrès de l'art, ne nous le dissimulons point, il faut tout reprendre, ou à peu près, aux fondements; car, en général, tout est à refaire sous ce rapport.

Détruisez donc le fatal préjugé qui pèse sur la plus essentielle partie de l'enseignement; relevez-le surtout du dédain dont l'a trop longtemps flétri l'ignorance. L'enseignement ne doit et ne peut être réellement bien professé que par des hommes zélés et de haute intelligence, témoin Choron et Wilhem. C'est à tous ceux qui se consacrent à cet enseignement à compenser par l'ardeur et le dévouement ce qui peut leur manquer en intelligence aussi supérieure que celle des hommes de mérite que nous venons de citer.

Eh! n'est-ce pas à cette absence du véritable enseignement élémentaire qu'est due la pénurie des bons musiciens au milieu de cette foule de jeunes gens qui cultivent l'art? Un grand nombre d'entre eux sont d'habiles exécutants, possédant parfaitement le mécanisme de leur instrument, chantant avec grâce, élégance, distinction, un solo très difficile; mais placez-les devant un pupitre pour faire ce qu'on appelle de la musique de chambre, de cette musique où chacun est livré à ses propres forces, où le chef d'orchestre n'est pas là avec sa baguette pour dessiner la mesure, et où, une colonne d'exécutants faisant la même partie, les forts entraînent les faibles; placez-les là, et à cette pierre de touche vous apprécierez bientôt la valeur des études premières. Pour moi, entre autres expériences que j'ai faites en ma vie artistique, je n'oublierai jamais celle-ci. Un amateur-violoniste fort distingué, mais musicien péchant par les principes, qui seuls

peuvent faire un lecteur apte et correct, m'engageait souvent, ainsi que d'autres musiciens, à faire des quatuors et des quintettes. Elève de Mercier, de Bordeaux, professeur de violon d'un grand mérite, et du fameux Blasius, chef d'orchestre à l'Opéra-Comique de Paris, il savait par cœur Haydn, Mozart, Boucherini, Beethoven. Il aimait surtout à citer la perfection avec laquelle Blasius disait l'adagio, et il avait la faiblesse de croire que, sous ce rapport principalement, il faisait honneur à son maître. Un jour il choisit un quintette de Mozart, dont il savait toutes les notes par cœur. Il faisait le premier violon, je tenais le premier alto, ravissante partie que j'aimais beaucoup. Arrivé à l'adagio, le premier violon dialoguait avec la première quinte les plus gracieuses phrases mélodiques. La coupe rhythmique du chant est un peu scabreuse par la manière piquante avec laquelle Mozart a établi le dialogue entre les deux parties concertantes. Le violon chante et semble taquiner son partenaire, qui se hâte de riposter, et ce dualisme musical se poursuit assez longtemps avec quelques attaques variées, d'un style agaçant et vif. On a beau savoir les notes par cœur, il faut encore maîtriser la mesure, toujours sur le point de vous échapper, entraîné que l'on est par le charme de cette musique spirituelle et pleine de verve. Là donc, toujours le virtuose-amateur finissait par s'arrêter et me prier de lui scander la mesure et de lui jouer le passage. Et cependant, lorsqu'il exécutait une phrase comprise, ou à lui enseignée, vous lui auriez donné un brevet de maëstro.

Eh bien, j'en appelle à tous les professeurs, ce qui m'est arrivé ici n'arrive-t-il pas tous les jours? Et qu'on ne dise pas, je le répète, qu'il n'y a pas de bonnes méthodes. A la rigueur, la première méthode venue sera une occasion, pour un professeur habile, de donner d'excellentes leçons. Ce qu'il trouvera de bon lui servira de thème pour faire de bons développements et des applications multipliées et variées; ce qui sera défectueux lui fournira les moyens de corriger, de modifier, de faire toucher au doigt à l'élève la portée d'un principe, l'importance d'une règle, la nécessité de s'appesantir sur un détail essentiel, d'approfondir une question difficile ou mal comprise. Sans oser dire, ce qui d'ailleurs n'est point ma façon de penser, qu'il est peu important d'avoir, pour diriger une éducation musicale, une bonne méthode plutôt qu'une mauvaise, je crois pouvoir affirmer, avec une con-

viction corroborée par l'expérience de tous les jours, qu'un mauvais professeur ne fera pas un élève aidé d'une bonne méthode, pas plus qu'une mauvaise méthode ne pourra empêcher un bon professeur de bien enseigner. Avec une ardoise et de la craie, celui qui sait aplanit toutes les difficultés; puis le maître intelligent met de l'ordre dans les études, et avec de l'ordre et une gradation bien échelonnée, on arrive au but.

Je me résume en répétant pour toute conclusion que l'enseignement élémentaire est digne de l'attention et de toute la considération des vrais amis du progrès musical, et en insistant sur cette grave vérité, que si nous avons tant de demi-musiciens, c'est qu'il y a beaucoup de demi-professeurs élémentaires.

Nous venons de parler des qualités exigées pour l'enseignement du chant élémentaire particulier; dans un prochain article, nous examinerons la différence qui se trouve entre l'enseignement individuel et l'enseignement collectif, et par conséquent les qualités que doit posséder le professeur qui se destine à populariser la musique, à l'organiser sur une grande échelle, le professeur enfin des écoles communales, des colléges et des séminaires.

C. Gau.

Toulouse, 31 octobre 1845.

MÉLANGES.

A M. LE DIRECTEUR DE LA REVUE.

MONSIEUR,

Permettez qu'en vous remerciant de la critique bienveillante que vous avez bien voulu faire de l'*Ave Maria* que je viens de publier, je joigne à mes remerciements quelques observations que nécessite de ma part une partie des conseils que vous avez cru devoir m'adresser.

Je ne reculerai jamais devant l'exposé de mes doctrines musicales, alors surtout que ma conscience semblera m'en faire un impérieux devoir; mais je tiens essentiellement à rester éloigné de toute personnalité, alors surtout qu'elles s'adresseront à des hommes que leur position me fait un devoir de respecter. Or, mes relations amicales avec le R. P. Lambillotte m'obligent à repousser avec énergie tout ce qui, de ma part, pourrait lui paraître comme un commencement d'hostilités : c'est ce qui m'engage à protester contre toute solidarité dans la partie de votre article qui le regarde. Il ne m'appartient point à moi, pauvre et ignoré musicien, d'entrer en lice avec qui m'a devancé dans la carrière musicale, et encore moins de déclarer une guerre ouverte à une personne dont je respecte souverainement le caractère et les qualités personnelles, et qui veut bien m'honorer de son amitié : aussi aurez-vous remarqué qu'en exposant mes idées dans la lettre que j'ai eu l'honneur de vous adresser, et que vous avez bien voulu insérer dans le 1er numéro de la *Revue*, j'ai constamment évité tout ce qui pouvait sembler s'adresser directement au P. Lambillotte. Je n'ai fait en cela qu'obéir à un sentiment que vous comprendrez parfaitement, et pour lequel je ne doute point que ma lettre vous trouve plein d'indulgence. Quoique, par le fruit d'une expérience journalière, je n'en sois point venu à admettre les principes de la *Revue* dans toutes leurs rigoureuses conséquences, je n'en suis pas moins dévoué à sa cause, que je servirai de toute la puissance de mon faible talent, et au service de laquelle j'ai cru, *en conscience*, devoir me consacrer : aussi me verra-t-on toujours applaudir de grand cœur à la méritante énergie avec laquelle vous poursuivez le mal partout où vous le trouvez, quelque contrariété qu'il puisse vous en arriver.

Cette protestation, que je me devais, que je devais à mes amis, et dont votre tact parfait vous fera apprécier la convenance, m'amène naturelle-

ment à réfuter une erreur grave dans laquelle vous tombez toutes les fois que vous avez à parler des ouvrages du P. Lambillotte. En effet, vous avez toujours paru, en jetant le blâme sur les idées musicales de ce Père, les présenter à vos lecteurs comme étant celles de la compagnie de Jésus en général, et avez ainsi fait retomber sur tous les jésuites les reproches qui ne devaient s'adresser qu'au P. Lambillotte et à ses adhérents. C'est là, ce me semble, une injustice qu'il convient aux amis des bons Pères de relever avec énergie. Et d'abord je ne sache point que la compagnie de Jésus ait jamais eu des doctrines musicales, et je crois même pouvoir ajouter que, par l'essence de son institut, elle n'en aura jamais. Je crois ensuite que les jésuites n'ont fait en musique religieuse que suivre les idées malheureusement les plus répandues parmi le clergé, et qu'ainsi chez eux comme dans le clergé on trouve une parfaite indépendance sur ce point, et conséquemment des opinions de toute sorte. Toutefois le résultat de tout ce que j'ai entendu dire dans leurs maisons d'Italie, de Suisse et de Belgique même m'engage à croire que les opinions le plus généralement répandues parmi eux en fait de musique religieuse sont en tout semblables à l'opinion et aux désirs manifestés par leur P. Drexellius dans la citation que vous en avez faite dernièrement dans la *Revue*. Il m'a semblé, monsieur, que dans l'intérêt de votre journal, dans l'intérêt de son impartiale rédaction, dans l'intérêt enfin de la vérité, qu'il est, je crois, de bon ton dans un certain monde de cacher lorsqu'il s'agit de la compagnie de Jésus, je devais rectifier une erreur indigne des abonnés que vous avez su vous mériter, indigne aussi de la droiture de votre conscience. Puisque je me suis vu dans l'obligation de venir vous occuper de moi pendant quelque temps, permettez-moi, monsieur, de terminer ma lettre en émettant un vœu auquel, je n'en doute point, s'associeront tous les artistes religieux. Les journaux, et avec eux la *Revue*, ont annoncé la mort de Ch. Urhan, mais pas un que je sache ne nous a entretenu des détails pleins d'intérêt de la vie de ce saint artiste. Je me trompe, les rédacteurs du *Siècle* se sont plu à tourner en ridicule les habitudes quelquefois extraordinaires, mais toujours respectables, de ce musicien d'élite. Il appartient, ce me semble, à ceux qui étaient en communauté de croyance avec Urhan de venger sa mémoire des attaques d'écrivains qui, ne le comprenant point et ne pouvant l'admirer, se plaisent à jeter du ridicule sur son souvenir. Qu'il me soit donc permis de solliciter de la *Revue de musique religieuse* une notice détaillée sur la vie de ce *religieux* musicien. Elle sera, je n'en doute point, féconde en détails intéressants, en exemples précieux et édifiants. Ne pourrait-on pas aussi, en lui faisant frapper une médaille, contribuer à rendre plus durables les exemples si rares et dès lors si utiles de son admirable vie? Il est de par le monde musical un *illustre pianiste* qui, au souvenir de sa vieille amitié pour le bon Urhan, s'associerait de grand

cœur à ma proposition. Dans le cas où il ne lui serait point donné suite, j'aurai du moins, en l'émettant quelque peu, reconnu les graves et profonds enseignements de ce saint artiste, et les précieuses paroles qu'il a bien voulu tracer sur mon album :

Soyons bons chrétiens avant tout.

CHRÉTIEN URHAN.

Veuillez, monsieur le rédacteur, excuser la longueur de cette lettre en faveur des motifs qui la dictent, et croire toujours à la constante assurance de mon concours et de mes sympathies.

Jules BOISSIER-DURAND,
Directeur de musique au pensionnat de Fribourg.

Pensionnat de Fribourg, 17 novembre 1845.

RÉFLEXIONS RELATIVES AUX OBSERVATIONS SUR LA PSALMODIE (1).

Ces observations contiennent de très bonnes choses, et je désire sincèrement qu'on les mette en pratique, autant que cela sera possible. Mais leur auteur ayant cité ma Méthode de plain-chant, et ayant blâmé indirectement les signes que j'ai placés sur les syllabes longues des psaumes, je vais essayer de prouver qu'ils sont utiles et même indispensables.

J'ai dit dans ma Méthode, page 23, « que les accents aigus placés, dans » les livres d'office, sur quelques syllabes des psaumes, suffisaient dans » beaucoup de cas pour psalmodier ; mais que dans d'autres, ils étaient » insuffisants pour les chantres qui n'entendaient pas le latin. » Si, comme moi, l'auteur des observations savait très peu cette langue et s'il donnait souvent des leçons de psalmodie à des personnes qui ne la comprennent pas, il aurait éprouvé les mêmes embarras que moi pour leur faire observer les quatres règles que voici :

1° Quand un monosyllabe se rapporte par le sens des paroles au mot précédent, il rend brève la dernière syllabe de ce mot.

2° Quand deux monosyllabes de suite se rapportent au mot précédent, le premier des deux est bref.

3° Quand deux monosyllabes sont de suite, et qu'il est douteux si le premier monosyllabe se rapporte plus au mot précédent qu'au deuxième monosyllabe, la dernière syllabe du mot et les deux monosyllabes sont longs.

4° Quand il y a trois, quatre ou cinq monosyllabes de suite, les uns sont longs, les autres sont brefs selon le sens des paroles. D'autres règles

(1) 8e livr., p. 328.

parlent de syllabes naturellement longues et d'analogie (1) ; quand j'ai parlé de ces règles à mes élèves, ils m'ont répondu : « Nous n'entendons pas le latin, et il n'y a pas assez d'accents sur les syllabes des psaumes. » L'auteur des observations aurait dû, il me semble, résoudre cette difficulté plutôt que de rejeter mes signes (2). Quant à moi, qui m'en suis beaucoup occupé, je soutiens que si l'on veut que tous les chantres psalmodient exactement, il faut adopter les signes que je propose dans ma Méthode; et ce que j'ai lu de bon dans les nouvelles méthodes de Metz, de Bordeaux, de Luçon et d'Angoulême, ne détruit pas mon intime conviction à cet égard.

L'auteur fait avec raison l'éloge de la petite Méthode de psalmodie imprimée à Bordeaux en 1842, chez E. Mons (3) : cependant, surles syllabes de 31 psaumes modèles qu'elle contient, il n'y a pas un seul accent aigu. Il aurait dû le remarquer, et en conclure que ces accents ne suffisaient pas, puisqu'on les avait supprimés et remplacés par d'autres signes. Bien que je préfère ces signes aux accents, je ne les approuve pas, parce qu'ils ne dispensent pas les chantres de s'occuper encore de plusieurs règles relatives à la quantité, tandis qu'avec mes chiffres et mes signes ils sont débarrassés de cette gêne.

Si mes signes étaient adoptés, je pourrais chanter un psaume à première vue, pourvu que j'eusse devant les yeux le tableau général des intonations, médiations et terminaisons du diocèse, et parce que je sais un peu les règles de la psalmodie; mais en attendant leur adoption, je suis obligé d'étudier un psaume pour le chanter. L'auteur dit que « la multiplicité des signes serait une source d'embarras..... » A cela je réponds qu'une chose, quand elle est indispensable et quand elle remplit toujours bien sa destination, n'est jamais embarassante (4). Il faudrait donc dire aussi que

(1) Ces sortes de règles ont été introduites par des praticiens qui n'avaient pas suffisamment réfléchi à la détermination des longues et des brèves dans la prose. Cette détermination dépend uniquement des règles de l'accent et nullement de considérations de *nature* ou d'*analogie*. S. M.

(2) L'auteur des *observations* reconnaît très bien que l'accentuation actuelle des livres de chant est insuffisante pour prévenir toutes les difficultés aux yeux même des latinistes consommés. Mais il pense que ces difficultés, notamment celles qu'indique M. de G., pourraient être prévenues par des accents placés sur les monosyllables longs et sur les pénultièmes des mots suivis de monosyllabes. S. M.

(3) Nous avons fait l'éloge de cet ouvrage seulement en tant que résumant avec exactitude les règles de la psalmodie; mais en repoussant le système de signes qu'il contient et surtout le mode d'exécution qu'il attribue à cette partie de l'office divin. S. M.

(4) Ces signes sont si peu indispensables que personne avant M. de G. n'a songé à en faire usage. Ce n'est qu'un emprunt fait au système de caractères

les signes que l'on met sur les notes de la musique pour indiquer qu'il faut les lier ou les détacher, augmenter ou diminuer la force des sons, retarder ou presser la mesure, sont inutiles ou sont une source d'embarras.

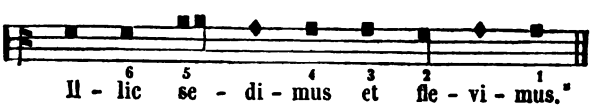
Je préfère, pour distinguer les syllabes longues, mes signes aux caractères italiques et minuscules, parce que je les vois mieux, qu'ils sont plus faciles à placer, et qu'ils épargnent des embarras aux chantres.

J'ai essayé il y a longtemps de placer sous cette forme le signe dont l'auteur parle à la page 334, ligne 6; mais comme il aurait occupé deux places différentes par chaque verset, vu que tous les psaumes sont susceptibles d'être chantés sur tous les tons, je l'ai supprimé; d'ailleurs ce signe particulier est inutile, à cause que le signe — que j'emploie m'indique les syllabes longues, et que les règles de la psalmodie, jointes aux modèles de médiations qui sont dans l'antiphonaire, m'indiquent suffisamment la syllabe longue, qui doit être plus longue que les autres syllabes longues de la médiation.

Je dirai un mot des chiffres que j'ai placés dans ma Méthode à la page 24 et suivantes.

1° Ils désignent les syllabes longues, puisque je n'en ai pas mis sur les brèves.

2° Étant placés sous les notes de la terminaison à côté de l'antienne et sur les syllabes longues qu'on doit chanter sur lesdites notes, ils évitent l'embarras de les compter en rétrogradant, les distinguent des syllabes brèves, et indiquent subitement le nombre des notes et des syllabes longues de la terminaison, lequel est toujours en rapport avec le chiffre qui est sous la première note de la terminaison, c'est-à-dire la première note qui s'écarte de la teneur ou dominante. Ainsi s'il y a, je suppose, un 3 sous cette première note, il indique qu'il y a 3 notes et 3 syllabes longues à la terminaison. Ces chiffres peuvent très bien être placés aussi pour les médiations sur les six dernières syllabes longues du premier hémistiche des versets des psaumes, car ils y vont très bien; et pour le prouver, je vais les placer sur un exemple de médiations du 7e ton que j'ai extrait du supplément de l'office noté du Mans, page 469.



Dans l'exemple ci-dessus, les cinq syllabes longues qui doivent y figurer sont bien désignées par les chiffres 5 4 3 2 1, qui les distinguent comme syllabes longues et les comptent en rétrogradant, de sorte que si on chantait sur un autre ton les mêmes syllabes, les chiffres indiqueraient les

qui sert à désigner la quantité *poétique*, et qui, à cause de cela, ne peut recevoir aucune application dans des textes en *prose*.

notes et les syllabes correspondantes qui devraient composer la médiation. Il en est de même pour tous les versets chantés sur tous les tons. Si je n'en ai pas mis à la médiation dans ma Méthode, c'est que je n'ai pas voulu mêler les chiffres et les signes, mais je regrette de n'en avoir pas mis.

Je préviens ici ceux qui essaieront mes signes et mes chiffres que je ne les place que sur les syllabes longues, et que je ne chante jamais de syllabes brèves sur les notes carrées des modèles ou formules de médiations et de terminaisons, quoique cela soit quelquefois permis, comme par exemple dans les terminaisons descendantes. (Voyez page 29 de ma Méthode.)

L'auteur, page 333, se plaint que le plain-chant dans les églises de Paris est lourd; je pense que le plus grand défaut de beaucoup de chantres, c'est de chanter sans piété, par conséquent sans âme; ils éprouvent probablement la même chose que moi : quand je psalmodie, la gêne que j'éprouve pour distinguer si les syllabes sont longues ou brèves, et pour les compter en rétrogradant, me fatigue et contribue à éloigner les sentiments de piété auxquels je voudrais me livrer. Je me compare alors à un cocher qui serait obligé de conduire rapidement un char dans un chemin parsemé de bornes et de trous. Je pense que si mes signes et mes chiffres étaient adoptés, je serais bien plus capable de régler ma voix sur celle d'un chantre parfait modèle, qui devrait toujours guider les chantres dans les églises, comme du temps où tous les premiers chantres étaient prêtres.

H. DE GRAMMONT.

MÉCANISME TRANSPOSITEUR APPLIQUÉ A L'ORGUE,

par M. CLERGEAU, curé de Villeblevin.

Nos lecteurs se souviennent qu'à l'apparition de cette invention, un prospectus, dont nous avons cité des passages textuels, la présentait comme un moyen sûr de restaurer le chant ecclésiastique et promettait de faciliter l'étude de l'orgue, au point de former un organiste en quinze jours. Nous avons cru devoir alors condamner énergiquement ces assertions et repousser le procédé de M. Clergeau. Cependant nous cherchons avant tout la vérité et la justice, et un long entretien que

nous avons eu dernièrement avec M. Clergeau nous a convaincu de deux faits que nous devons porter à la connaissance de nos amis.

Le premier, c'est que le prospectus que nous avons eu sous les yeux, et qui a motivé notre premier article, a été supprimé, et qu'ainsi M. Clergeau, en se rendant aux observations judicieuses qui lui avaient été faites à ce sujet, a fait preuve d'une droiture dont on doit lui tenir compte.

Le second, c'est que M. Clergeau, animé en réalité d'un zèle ardent pour la restauration du chant religieux, ayant exercé le ministère dans les campagnes, connaissant par expérience les difficultés qu'on éprouve à former un chœur dans les villages, a cherché avec patience le moyen de parvenir à une amélioration, et a cru le trouver dans l'emploi du *mécanisme transpositeur* qui, en diminuant la difficulté qu'on éprouve à jouer l'orgue, devait faciliter la propagation de cet instrument.

Jusqu'à un certain point, l'espérance de M. Clergeau est fondée. En effet, comme il nous l'a fait remarquer lui-même, on éprouve souvent, pour former avec succès une classe de chant, la difficulté de diriger les voix sans un instrument d'accompagnement. Si on emploie l'ophicléide ou serpent, c'est un instrument dont le son varie, et qui d'ailleurs a une étendue plus spécialement appropriée aux voix graves ; dès lors l'emploi de l'orgue serait bien préférable, et nous l'avons nous-même toujours conseillé. Mais on trouve avec peine un organiste, et M. Clergeau assure qu'à l'aide de son mécanisme, les obstacles que présente la transposition étant détruits, cet organiste introuvable aujourd'hui est plus facile à former, et ne jouât-il qu'à l'unisson, M. Clergeau affirme qu'il rendra ainsi service à l'étude du chant. Enfin, M. Clergeau prétend, ce que nous n'avons jamais nié, que pour les orgues de chœur ou d'accompagnement, la faculté de la transposition est avantageuse. En réduisant ainsi à sa juste valeur le mécanisme de M. Clergeau, en se dégageant de prévention d'un côté et d'exagération de l'autre, on arrive à reconnaître que cette invention peut avoir quelque utilité.

Nous persistons cependant à croire que M. Clergeau s'abuse sur les grands résultats qu'il en attend. La vérité est qu'on aura désormais un mécanisme ingénieux pour transposer. Reste à savoir si c'est parce que les instruments actuels sont dépourvus

de cet avantage que le chant ecclésiastique n'est pas en progrès. Telle est la question dont la solution est livrée aux réflexions et à l'expérience de chacun de nos lecteurs.

M. Clergeau nous a manifesté l'intention de répondre à nos critiques; nous accueillerons volontiers ses explications.

F. D.

NOUVELLES DIVERSES.

*** Les *Faux-Bourdons* et le *Pie Jesu* que nous avons promis à nos abonnés, seront donnés sans faute avec la prochaine livraison, qui sera la dernière de l'année. Nous ne nous étions pas engagé à donner de la musique avec notre recueil, nous avions même prévenu nos abonnés qu'ils ne devaient compter sur aucune prime ou cadeau. Cependant, le succès de la *Revue* ayant dépassé notre attente, nous consacrons volontiers l'excédant de nos dépenses à publier des morceaux de musique sacrée dans divers genres. Nous ferons ainsi à l'avenir. Notre œuvre n'est pas une spéculation, nos abonnés sont nos associés, nous les ferons exactement profiter des bénéfices de notre petite entreprise, si bénéfice il y a.

*** Monseigneur l'archevêque de Paris vient de nommer une commission qui est chargée de proposer les réformes et améliorations à introduire dans le chant des offices. Cette commission se compose de MM. Eglée, vicaire-général; Mourdin, chanoine; Demerson, curé de Saint-Germain-l'Auxerrois; Caron, directeur du séminaire Saint-Sulpice; Laurentie, premier vicaire de Saint-Eustache; Danjou, organiste de Notre-Dame.

*** La *Gazette de France et d'Artois* a bien voulu encore, et pour la quatrième fois, recommander notre recueil. L'empressement généreux et désintéressé de cet excellent journal à nous honorer de son appui, contraste avec le silence des feuilles catholiques de Paris, l'*Univers* et l'*Ami de la religion*, qui ont si chaudement vanté les *harmonium*, les *orgues à pistons*, les *chanteurs montagnards*, etc., etc., etc., mais qui n'ont jamais daigné s'occuper de nos travaux, ne fût-ce que pour en faire la critique.

*** Nous signalons à l'attention de nos amis une partie du feuilleton du *Journal des Débats*, du dimanche 30 novembre; d'excellentes idées sur la musique religieuse sont exprimées dans cet article à l'occasion de la messe de M. Zimmerman. Si nos principes sont adoptés et propagés par les grands organes de la presse, la réaction désirée s'accomplira plus vite.

La lettre suivante vient d'être adressée au Directeur de la *Revue*.

« Monsieur,

» La société des Pays-Bas, pour l'encouragement de l'art musical, appréciant dûment les services importants que vous rendez à l'art musical, a décidé dans son assemblée du 31 août dernier de vous nommer *membre correspondant* de la Société. L'administration centrale, chargée de vous offrir à cet effet le diplôme ci-joint, se flatte que vous voudrez bien agréer un hommage mérité à plus d'un titre, et que vous ne dédaignerez pas de guider la Société dans ses travaux par vos talents et vos lumières. »

« Signé : VERMEULEN, secrétaire. »

*** La reine d'Angleterre visitera Paris au printemps prochain, et déjà on s'occupe des honneurs, des fêtes qu'on lui réserve. Parmi les projets qui se produisent à cette occasion, on parle d'une représentation d'*Armide* de Gluck, sur le théâtre du palais de Versailles, dont la magnificence est sans égale. Jusque là tout est bien : choisir la présence d'une reine, pour honorer la mémoire et rendre hommage au génie du plus grand compositeur dramatique, c'est faire preuve de goût. Mais on ajoute qu'on chargera quelque compositeur officiel et officieux de retoucher l'orchestre de Gluck, d'y ajouter çà et là quelque tapage inattendu, de peur sans doute que leurs majestés ne s'endorment pendant le spectacle. On fait tant de bruit, il y a tant de discordances dans le concert européen, que leurs majestés auraient peine à s'habituer à cette musique de Gluck, où les instruments bruyants ne sont que rarement employés ; mais je suis dès à présent très curieux de savoir s'il se trouvera un artiste, un compositeur assez hardi pour barbouiller de son encre une partition de Gluck. M. Ad. Adam a eu ce courage pour quelques ouvrages de Grétry, c'était déjà bien fort ; mais enfin il s'agissait seulement de Grétry. Quant à Gluck, je déclare que ce serait un acte de vandalisme inouï et que la *Revue* le flétrirait avec toute l'énergie dont elle est capable.

*** Nous estimons beaucoup la personne et le caractère de M. Martin, maître de chapelle de Saint-Germain-l'Auxerrois, c'est à notre recommandation même que cet artiste doit la place qu'il occupe. Nous le reconnaissons comme un maître de chapelle exact, intelligent, bon musicien ; mais là s'arrêtent nos éloges, et nous avouons ne faire que peu de cas des compositions de musique sacrée publiées par M. Martin. Nous avions gardé sur ses œuvres un silence significatif, que les amis officieux de M. Martin auraient dû imiter. Au lieu de cette réserve, nous lisons dans la *Gazette Musicale* une réclame banale et prétentieuse, dans laquelle cet artiste est placé au rang des meilleurs maîtres de ce temps. Nous sommes bien à regret forcé de déclarer que jusqu'à présent M. Martin n'a donné aucune preuve réelle de science ou de génie pour la composition de la musique sacrée.

*** On a exécuté à Bordeaux le jour de la Sainte-Cécile la messe en *fa* de Cherubini. Cette composition, qui est un chef-d'œuvre sous le rapport de la science et de l'art infini, inimitable peut-être, avec lequel elle est écrite, laisse cependant beaucoup à désirer sous le rapport de l'expression convenable aux paroles. Le motif du *Gloria*, par exemple, si admirablement traité, si savamment rappelé dans la pédale de la fugue finale, n'en est pas moins d'une trivialité repoussante, et il faut avoir perdu le sens du beau pour n'en être pas choqué. Il faut donc laisser ces messes dans les écoles de composition ; là, sous la direction d'un maître intelligent, l'élève saura discerner les défauts et les beautés de ces œuvres, qu'il est temps de ne plus présenter aux fidèles ni aux artistes comme des modèles de musique religieuse.

La Sainte-Cécile a été célébrée avec éclat à Bordeaux. M. Colin a dirigé l'orchestre avec son talent ordinaire.

*** Nous avons des nouvelles de l'*école de musique religieuse* fondée à Nantes par M. Simon. Cette institution prospérera dans ce pays, où la foi est vive, où le clergé est ami des arts, où les artistes sont amis du clergé.

C'est à Nantes qu'on a donné le signal de la restauration des arts religieux. On sait qu'un curé de cette ville, M. Fournier, a su rassembler 1,800,000 francs pour bâtir une église qui sera bientôt achevée et qui rivalisera avec nos belles églises gothiques. Voici maintenant que le signal de la restauration du chant part aussi de cette cité privilégiée. Dieu bénira les efforts de nos amis dans cette contrée, et on y verra refleurir le chant ecclésiastique dans toute sa majesté.

*** On nous écrit de Dijon : « Un journal de notre ville, qui représente spécialement l'opinion catholique, rend compte dans les termes suivants d'une solennité religieuse et musicale, célébrée le 22 novembre, à l'occasion de la Sainte-Cécile : « Samedi dernier, la messe en l'honneur de » sainte Cécile, que nous avions annoncée dans notre dernier numéro, a » été exécutée à la cathédrale par MM. les artistes et amateurs de la ville, d'une » manière vraiment remarquable. L'illustre et regrettable Weber en faisait » les honneurs. *Les ouvertures de Robin-des-Bois et d'Oberon* ont été rendues » avec un ensemble, une verve, etc. » Suit le détail de la musique exécutée en cette circonstance et dans laquelle figure un solo de violon, un quintette et quelques morceaux de chant. Le rédacteur termine par cette réflexion profonde : « L'art musical ne perd donc rien en devenant religieux, il s'élève et » se purifie au contraire, Chateaubriand l'a bien dit ; le chant nous vient des » anges, et la source des concerts est dans le ciel. »

» Ceci n'est qu'un échantillon assez mince de ce qui s'écrit tous les jours au sujet de la musique religieuse : aussi m'abstiendrai-je d'y ajouter aucun commentaire. Mais comment expliquer la conduite du clergé, qui, après avoir condescendu aux étranges fantaisies de nos *dilettanti*, laisse passer de pareilles lignes dans un journal qu'il soutient de son crédit et de sa plume ? Ce fait donne-t-il la mesure de l'état des esprits au sujet de la question qui nous occupe ? Je ne saurais le penser, et pourtant il semble qu'à Dijon, dans une ville qui ne manque ni d'intelligence ni de goût pour les arts, on s'enfonce chaque jour davantage dans un *statu quo* où le vandalisme est l'état normal. »

*** Tandis que, dans quelques villes, on croit donner une direction religieuse à la musique en affublant, sous prétexte de fêter la patronne des musiciens, une cérémonie ecclésiastique des oripeaux du théâtre, voici qu'à Troyes des hommes de cœur songent à fonder une société placée sous le patronage de sainte Cécile et ayant pour but de concourir à l'exécution des offices. Or ce n'est point par l'exécution de musique dramatique ou de mauvaise musique d'église que l'on se propose de relever la pompe du culte, partout déshonorée dans cette grande ville par le vandalisme des chantres et des serpents ; c'est principalement avant tout par le chant des faux-bourdons. C'est M. H. Bonnemain qui a conçu la pensée de cette bonne œuvre ; il y a associé l'excellent organiste de la cathédrale, M. Uffoltz, et nous espérons qu'avant peu ce projet, auquel nous nous associons de toutes nos forces, recevra son exécution.

*** On nous donne de bonnes nouvelles du département du Jura, où nous connaissons plusieurs ecclésiastiques animés d'un ardent désir pour la restauration du chant. A Poligny, un jeune artiste qui a étudié à Paris sous la direction des meilleurs maîtres, va organiser des chœurs et faire chanter l'office en

faux-bourdon. A Conliége, auprès de Lons-le-Saulnier, on prépare également quelque amélioration. Au séminaire de Vaux, on a établi des cours de chant qui sont dirigés avec un zèle remarquable par M. l'abbé Delatour. M. Monnier, propriétaire de forges considérables, auprès de Poligny, fait enseigner le chant à tous ses ouvriers, qui rivalisent entre eux pour l'exécution des saints offices. M. l'abbé Lefranc, aumônier du collége, et M. Carette, curé de Saint-Désiré, à Lons-le-Saulnier, ont depuis longtemps prêché d'exemple, et à la cathédrale de Saint-Claude, grâce au goût de M. le vicaire-général de Montgaillard et au dévouement de M. Dumont, maître de chœur, le plain-chant est exécuté avec une gravité et une convenance parfaites. Enfin, un des directeurs du grand séminaire, M. l'abbé Gros-Henri, étudie patiemment l'histoire et la théorie du chant ecclésiastique pour en diriger ensuite l'enseignement.

Nous voudrions que chaque diocèse nous fournît, comme celui de Saint-Claude, un bon nombre de noms à citer, des ecclésiastiques à louer, à encourager. L'œuvre à laquelle nous travaillons serait si vite accomplie, si chacun voulait y coopérer un peu !

*** Bonnes nouvelles du Jura, bonnes nouvelles aussi de la Bretagne, de Nantes, de Lille, de Cambray, de Tourcoing, de Troyes, de Langres, de Vire, de Toulouse, de Montpellier, de Noyon, de Boulogne, d'Aire, de Rennes, d'Aix, de Lorient, de Brest, de Nancy, de Vendôme, de Paris : dans toutes ces villes nous connaissons des hommes dévoués, courageux, qui combattent avec nous comme nous et pour nous. Les feux s'allument sur divers points de la France, plus tard un immense incendie dévorera jusqu'aux derniers vestiges du vandalisme et du mauvais goût. Quand ce jour arrivera, la *Revue de la musique religieuse* aura fini sa tâche ; Dieu fasse que ce soit bientôt !

*** Nous engageons très vivement ceux de nos abonnés qui veulent acquérir des notions certaines sur l'histoire de la musique en général et du chant ecclésiastique en particulier, à acquérir l'excellent et vaste ouvrage de M. Fétis, BIOGRAPHIE UNIVERSELLE DES MUSICIENS. (*Voir aux annonces.*)

*** L'éditeur Richault va bientôt mettre au jour un troisième livre d'*Études pour le piano*, par M. Boely. Cet artiste est peu connu malgré son immense mérite. A nos yeux c'est le compositeur qui a le plus approché de Séb. Bach. Tôt ou tard justice sera rendue à cet homme remarquable ; nous engageons ceux de nos abonnés qui cultivent la musique sérieuse à ne pas tarder à se procurer les productions pour le piano de ce grand artiste.

Paris. — Imprimerie de BOURGOGNE ET MARTINET, 30, rue Jacob.

DES ORIGINES
DU PLAIN-CHANT
OU CHANT ECCLÉSIASTIQUE,

DE SES PHASES,
DE SA CONSTITUTION DÉFINITIVE DANS L'ÉGLISE CATHOLIQUE ET ROMAINE,
DE SES ALTÉRATIONS, DES ENTREPRISES FORMÉES POUR SA RESTAURATION,
ET DES SOURCES OU IL FAUT PUISER POUR L'OPÉRER.

(Premier article.)

De vagues traditions, concernant le chant dont les premiers chrétiens firent usage pour louer Dieu, sont tout ce qui nous reste sur ce sujet intéressant. Saint Jean Chrysostôme dit, dans sa sixième homélie, que les Apôtres en furent les premiers auteurs; Eusèbe assure aussi (1) que saint Marc enseigna le chant aux premiers chrétiens de l'Egypte. Mais quelle était la nature de ce chant? nous l'ignorons. Il serait possible, toutefois, que ce fût le même dont on faisait usage pour les psaumes dans l'église d'Alexandrie, au temps de saint Augustin, et dont il parle dans ses *Confessions* (2). La voix des chantres y était si peu soutenue, qu'elle semblait rendre la parole accentuée plutôt qu'un chant véritable; tandis que le chant des autres églises d'Orient était pompeux et chargé d'ornements. A Rome, suivant Tertullien, le chant participait de la voix grave et peu soutenue dans certaines parties de l'office, et de la voix éclatante et flexible dans d'autres. Enfin, d'après le témoignage des Pères de l'Eglise, il y a lieu de penser que, dans les premiers temps, le chant de l'Eglise fut conforme au génie particulier de chaque nation, et qu'il ne fut pas soumis à une règle générale.

(1) In Phil., lib. II; et Histor., c. 17.
(2) Lib. X, c. 33.

Il en fut de même à l'égard des formes de la liturgie, sur lesquelles règne beaucoup d'incertitude dans les deux premiers siècles. Dans la vie de plusieurs saints et martyrs, il est dit que l'usage des heures canoniques nocturnes, à savoir tierce, sixte, none et vêpres, ainsi que celui des matines, s'était établi dans certains monastères dès le IIe siècle. La lettre célèbre de Pline-le-Jeune à Trajan, relative aux chrétiens (1) qu'il était chargé de faire poursuivre et d'envoyer au supplice, en sa qualité de gouverneur de la province de Bithynie, nous fournit la preuve de l'institution du chant des matines chez les chrétiens, dès les premières années du IIe siècle; car, suivant l'opinion des meilleurs critiques, la lettre de Pline a dû être écrite dans la troisième année de notre ère. Après avoir dit comment il avait envoyé à la mort ceux que n'avaient pu ébranler les exhortations et les menaces, il parle de ceux dont la foi n'avait pas été assez ferme pour s'élever jusqu'au sublime du martyre, et s'exprime ainsi : « Au reste, ils assuraient que leur faute et leur erreur » n'avait jamais consisté qu'en ceci : ils s'assemblaient à jour » marqué avant le lever du soleil; *ils chantaient tour à tour des » vers à la louange du Christ comme d'un dieu*; ils s'engageaient » par serment, non à quelque crime, mais à ne point commettre » de vol, de brigandage, d'adultère, à ne point manquer à leur » promesse, à ne pas nier un dépôt; après cela ils avaient cou- » tume de se séparer, et se rassemblaient de nouveau pour » manger des mets communs et innocents (2). »

Ces vers à la louange de Dieu, ce sont incontestablement les hymnes qui datent des premiers temps de l'établissement du christianisme. Nous avons d'ailleurs la preuve de l'usage des hymnes dans la liturgie des premiers temps; car saint Paul, s'adressant aux Ephésiens, en l'année 61, leur dit : « Vous en- » tretenant de psaumes, d'hymnes et de cantiques spirituels, et

(1) Lib. x, 97.

(2) Affirmabant autem, hanc fuisse summam vel culpæ suæ, vel erroris, quod essent soliti stato die ante lucem convenire; carmenque Cristo, quasi Deo, dicere secum invicem : seque sacramento non in scelus aliquod obstringere, sed ne furta, ne latrocinia, ne adulteria committerent, ne fidem fallerent; ne depositum appellati abnegarent; quibus peractis morem sibi discedendi fuisse, rursusque coeundi ad capiendum cibum, promiscuum tamen, et innoxium.

» chantant au Seigneur ces cantiques et ces psaumes du fond de » vos cœurs (1). » Au IIIe siècle, on trouve des autorités irrécusables qui ne permettent pas de doute sur la pratique régulière de ces diverses parties de l'office divin. Ainsi, Origène parle des vêpres et matines dans le troisième livre de ses *Commentaires sur Job*; Clément d'Alexandrie mentionne les heures de tierce, sexte et none dans sa *Septième stromate;* il en est de même de saint Cyprien, dans son livre sur l'*Oraison Dominicale*. Arnobe nous apprend, dans son premier livre contre les Gentils, que la plus grande partie de ces heures était composée du chant des psaumes. Suivant saint Léon (2), le chant de ces psaumes était celui dont les Hébreux avaient fait usage dans le temple de Jérusalem ; et nous apprenons d'Origène, qui écrivit ses *Commentaires sur les psaumes* vers l'an 231 (3), de saint Basile de Césarée (4), et de saint Ambroise (5), que tout le peuple le chantait à l'unisson. L'usage d'exécuter ainsi la psalmodie par le peuple à l'unisson s'était conservé jusqu'au temps de saint Jean Chrysostôme, au moins dans l'Eglise d'Orient ; car ce Père de l'Eglise s'exprime ainsi dans une de ses homélies : *le psaume que nous avons chanté a réuni toutes les voix en une seule, et le cantique s'est élevé harmonieusement à l'unisson. Jeunes et vieux, riches et pauvres, femmes, hommes, esclaves et citoyens, tous nous n'avons formé qu'une seule mélodie* (6).

L'usage de chanter les psaumes par les deux sexes réunis fut aboli, en 379, par le synode d'Antioche ; il y fut décidé que les hommes seuls psalmodieraient. Plus tard (481), le concile de Laodicée ordonna (*Can.* 15) que les clercs seulement, appelés *chantres canoniques*, chanteraient dans l'église (7).

On ne peut douter que l'ancien chant hébraïque des psaumes ait été conservé, au moins jusqu'au Ve siècle, dans son intégrité, par l'Eglise orthodoxe ; car nous voyons que Paul de Sa-

(1) Loquentes vobismetipsis in psalmis, et hymnis, et canticis spiritualibus cantantes et psallentes in cordibus vestris Domino.

(2) Op. edit. Rom., tom. I, p. 264.

(3) Op. edit. Venet., tom. I, p. 390.

(4) Op. edit. Paris, 1721, fol. 90, num. 2.

(5) Op. edit. Venet., 1748, tom. II, fol. 6, num. 9.

(6). Op. edit. Paris, gr. et lat., 1732, tom. XII, fol. 349.

(7) *Non oportere præter canonicos cantores, qui suggestum ascendunt, et ex membrana legunt, aliquos canere in ecclesia.*

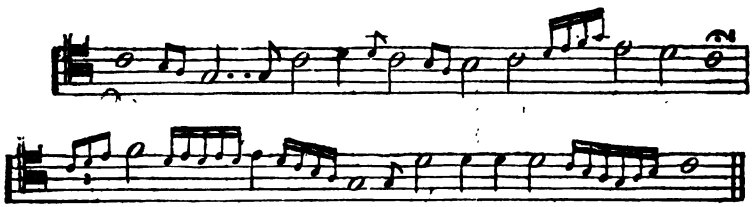
mosate fut condamné dans le second concile d'Antioche (l'an 270), pour avoir banni de l'église dont il était le chef cet ancien chant, et lui en avoir substitué un autre. C'est ainsi que les donatistes furent condamnés au synode de Rome (en 313), et les Milésiens, au premier concile de Nicée (en 325), pour des faits semblables. On voit aussi qu'un livre de nouvelle psalmodie, composé par le fameux hérésiarque Arius, fut proscrit par le même concile de Nicée; enfin les évêques rassemblés au second concile général (en 381) condamnèrent les apollinaristes, pour avoir substitué de nouveaux chants de psaumes et cantiques à ceux que la tradition de l'Eglise avait consacrés. Luther et les autres réformateurs du XVIe siècle ont imité ces anciens hérétiques en composant de nouveaux psaumes, maintenant en usage parmi leurs adhérents.

Plusieurs auteurs ont conclu de ces faits que le chant des psaumes, tel qu'il s'est conservé dans la tradition de l'Eglise catholique, apostolique et romaine, doit être celui qui avait été réglé par David et par ses successeurs, sauf quelques altérations partielles que le temps a pu y introduire. Le savant P. Martini auteur d'une Histoire de la musique qui n'est pas achevée, partage cette opinion, contre laquelle il y a cependant de si fortes objections, qu'il paraît indispensable de les indiquer ici, et d'en discuter la valeur.

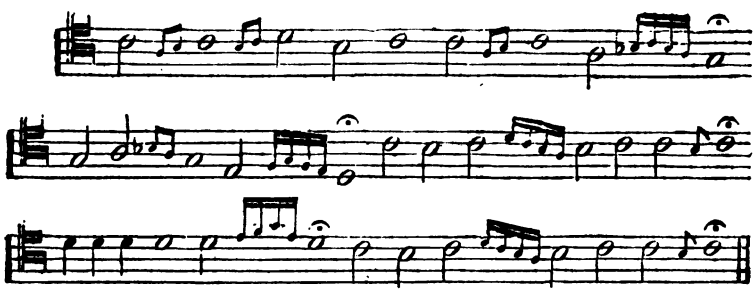
Et d'abord il semblerait que si le chant des psaumes a passé de l'ancien culte mosaïque dans la religion chrètienne, il devrait y avoir unité dans cette partie des deux cultes, comme elle existe à l'égard de ces psaumes; cependant cette unité n'existe pas entre le chant des églises d'orient, dont la tradition a dû être la moins altérée, puisqu'elle a été la plus immédiate, et celui des psaumes qui s'est conservé chez les Juifs, habitants de l'Egypte. Or, on sait que les ancêtres de ceux-ci sortirent de la Judée dans le temps des troubles des royaumes d'Israël et de Juda, antérieurement à la destruction du temple de Jérusalem et de la captivité de Babylone; qu'ils obtinrent la permission de se fixer en Egypte; qu'ils y restèrent, et que moins agités, moins persécutés que ne le furent les Juifs de la Palestine, après qu'ils eurent été dispersés sur toute la surface de la terre, ils passent pour avoir des traditions plus authentiques de leur culte et de leur chant primitif. Non seulement le chant des Eglises grecques d'Orient n'est

pas le même pour les psaumes que celui des Israélites de l'Egypte, mais les Juifs eux-mêmes n'en ont pu conserver de tradition uniforme; car ce chant est très différent dans les synagogues de l'Espagne, de la France, de l'Allemagne, de la Pologne et de la Russie. Prenons pour exemple le psaume dix-septième (*Diligam te, Domine*) tel qu'il est chanté chez les Juifs de Sarragosse, et comparons avec lui la tradition des synagogues du nord de l'Allemagne.

Chant des Juifs du nord de l'Allemagne sur le psaume XVIIe.



Chant des Juifs de Saragosse, sur le même psaume.



La différence absolue de ces chants sur le même psaume se rencontre fréquemment chez les Juifs qui habitent des contrées différentes. Un seul caractère commun s'est rencontré chez tous ces descendants des anciens Hébreux dans les mélodies de leur poésie religieuse: il consiste dans la multitude d'ornements et de mouvements rapides de la voix qui accompagnent les sons radicaux, bien que les Juifs occidentaux n'attachent pas les mêmes significations que les Juifs orientaux aux signes musicaux qui accompagnent le texte hébreu. Il est remarquable, d'ailleurs, que le goût et l'usage immodéré des ornements du chant se rencontrent chez toutes les nations de l'Orient, non seulement dans

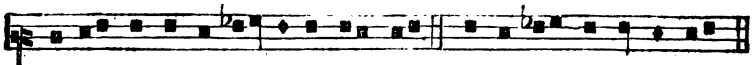
la musique mondaine, mais dans les hymnes, cantiques et psaumes des Eglises grecque, arménienne, syrienne et abyssinienne. Or, ce trait caractéristique, qui appartient à la plus haute antiquité comme à l'époque actuelle, suffirait seul, en le comparant à la simplicité de la psalmodie de l'Eglise romaine, pour démontrer que si le chant des psaumes fut conforme à l'ancienne tradition de David, dans les premiers siècles de la chrétienté, des causes inconnues en ont ensuite changé les formes. Ces altérations n'ont rien qui doive étonner, en ce qui concerne les liturgies des Eglises d'Orient : car on sait qu'avant comme après la séparation de ces Eglises de celle de Rome, des multitudes d'hérésies s'y sont introduites, et qu'elles n'ont pas moins corrompu le chant que le dogme.

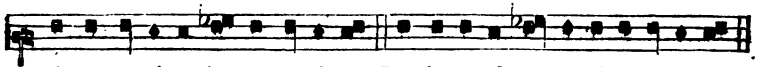
On ne sait pas exactement en quoi ont consisté les réformes faites dans le chant de l'Eglise grecque, en ce qui concerne la psalmodie, par saint Jean de Damas, au VIIIe siècle; nous voyons seulement dans les copies manuscrites des psautiers notés et dans les *Popadike*, ou livres de chant liturgique à l'usage des prêtres grecs, que cette psalmodie a beaucoup plus d'analogie avec celle des Juifs orientaux qu'avec le chant des psaumes en usage dans l'Eglise romaine. Il nous paraît donc démontré, par les observations précédentes, que ce dernier chant n'est pas, comme quelques uns l'ont cru, dérivé de celui qui fut en usage dans le temple de Jérusalem, et que son caractère syllabique est absolument opposé à celui des mélodies orientales. En réalité, un mystère impénétrable enveloppe l'origine de la psalmodie romaine, tandis qu'il nous est permis de constater celle de plusieurs autres parties du chant de l'office divin, et d'en suivre, de siècle en siècle, les modifications.

Tout le monde sait que saint Ambroise fut un des premiers Pères de l'Eglise d'Occident qui s'occupèrent de la régularisation du chant pour l'usage de cette Eglise, et plusieurs passages de ses œuvres, particulièrement de la préface de son *Exposition du Psaume I*, prouvent qu'il s'occupa spécialement de la psalmodie. Si quelque monument authentique, ou si des traditions certaines s'étaient conservés dans l'église de Milan, nous pourrions savoir ce que ce saint archevêque avait fait pour approprier au caractère, aux habitudes du peuple dont il gouvernait l'église, le chant des psaumes venu de l'Orient; et peut-être trouverions-

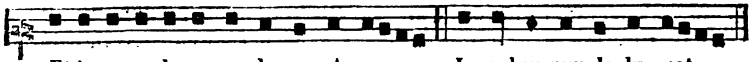
nous là le secret des différences si remarquables qui existent aujourd'hui entre la psalmodie des Eglises d'Occident et celle de l'Orient; tandis qu'elles devraient se ressembler, au moins en certains points principaux, si elles sont sorties de la même source : malheureusement, tout monument certain de cette première institution du chant des Eglises d'Occident a disparu. La psalmodie ambrosienne ne présente aujourd'hui aucune différence sensible avec la grégorienne, soit dans l'intonation tonale, soit dans l'inflexion prosodique, comme on peut le voir dans les formules données par le Père Camille Perego dans sa *Regola del canto ambrosiano* (p. 39 et suiv.), et dans ces exemples, pris d'un beau psautier du XVIe siècle qui se trouve à la bibliothèque de Milan.

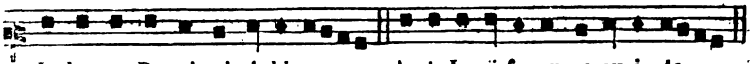
Intonations et Médiations du Ier ton.

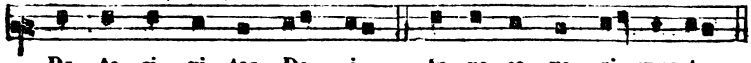


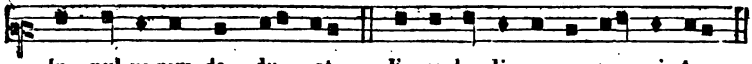


Terminaisons du Ier ton.









Je reviendrai sur ce sujet intéressant dans un travail spécial sur la psalmodie, que je publierai dans la *Revue*.

L'examen attentif des livres liturgiques de l'Église grecque relatifs aux vêpres, matines, et heures canoniques, donne lieu aux observations suivantes :

1° Ces livres sont l'*Octoëchos* (c'est-à-dire, les *huit tons*), qui contient les prières notées du matin et du soir, ou hymnes et antiennes ; l'*Horologion*, qui renferme les heures prime, tierce, sexte et none ; les *Troparia*, mélanges d'hymnes, de répons et d'antiennes ; le *Triodion*, commun des saints ; le *Menologion*, livre d'offices des martyrs ; enfin l'*Hymnologion*, recueil général des hymnes.

2° La plupart des chants contenus dans ces recueils ont été composés postérieurement à la séparation des Églises grecque et romaine, par saint Jean de Damas et par Cosmas de Jérusalem, évêque de Majuma, dans la première moitié du huitième siècle. Un certain nombre de ces pièces ne remontent même pas au-delà du douzième, et ont pour auteurs le moine Nicolas, Jean Lampadaire, Manuel Chrysaphe et d'autres. Ces faits positifs démontrent suffisamment que les hymnes et antiennes contenus dans les livres cités précédemment sont absolument étrangères aux pièces du même genre dont est formé l'antiphonaire romain. D'ailleurs, il suffit de jeter un coup d'œil sur la forme des antiennes et des hymnes grecques, pour avoir la preuve des différences caractéristiques qui distinguent ces pièces de chant dans la liturgie des deux Églises ; car on trouve, particulièrement dans les antiennes, de longues suites de notes sur une seule voyelle (1). Le chant des hymnes est plus simple et mieux rhythmé, mais il n'est pas moins différent de celui des hymnes de la liturgie romaine.

Il n'en est pas de même des répons, dont plusieurs, particulièrement ceux de Noël, de la Semaine-Sainte et de la Pentecôte, qui se trouvent dans les *Troparia*, ont été transportés dans le chant romain, et remontent par conséquent à une plus haute antiquité que les autres pièces de chant de l'Église grecque, usitées dans les offices du matin et du soir. C'est en effet quelque chose de

(1) On peut voir quelques intonations de ces antiennes dans le travail de Villoteau sur la musique ecclésiastique grecque. (*Description de l'Égypte*, tom. XIV, pag. 448 et suiv.)

très digne d'attention que la différence de caractère qui existe entre les répons et les autres pièces de notre chant ecclésiastique : les nombreux passages où l'on trouve des suites de notes vocalisées sur une seule syllabe, dans ces répons, indiquent au premier aspect une autre source que les antiennes; et leur comparaison avec les répons des *Troparia* démontre l'identité de leur origine, quoique les uns et les autres aient subi de notables altérations. Après un examen attentif de cette partie de notre antiphonaire, il ne peut rester de doute que son origine soit orientale, tandis que le caractère quasi-syllabique des antiennes ne permet pas de douter qu'elles sont le produit du génie et du goût occidental. Un fait, d'ailleurs, qui se rapporte à ce sujet, et qui n'est pas sans intérêt, vient à l'appui de l'observation précédente: c'est que les répons des fêtes particulières de saints qui appartiennent spécialement à la communion romaine, et dont le chant a été composé dans les huitième, neuvième et dixième siècles, sont tous d'un caractère absolument différent de celui des répons dont je viens de parler, et se rapprochent du genre des antiennes. Peut-être objectera-t-on que les répons de la fête du Saint-Sacrement ont aussi le chant orné et vocalisé, entre autres ceux des matines, dont le premier est d'une tonalité mixte et irrégulière, quoique l'office de cette fête n'ait été composé que dans le treizième siècle, par saint Thomas d'Aquin; mais, ainsi que l'a très bien remarqué Poisson (*Traité théorique et pratique du plain-chant*, p. 25-26, 521, etc.), l'office du Saint-Sacrement a été arrangé sur d'anciens chants, et l'application des mélodies aux paroles a été faite avec si peu d'intelligence par le chantre à qui saint Thomas avait confié cette tâche, qu'en plusieurs endroits les unes et les autres offrent des contresens évidents. L'objection qu'on pourrait faire à ce sujet contre l'origine orientale des grands répons des fêtes de Noël, de la Semaine-Sainte, de la Pentecôte et d'autres, ne serait donc en réalité d'aucun poids, mise en balance avec l'identité évidente de ces chants et de ceux des *Troparia*.

A l'égard du chant de la messe, c'est-à-dire celui des *Introït*, *Graduel*, *Offertoire et Communion*, son origine orientale n'est pas moins certaine, et peut-être trouvera-t-on qu'elle l'est davantage après avoir pris connaissance des faits qui concernent cette partie de l'office divin.

La première institution de la messe est attribuée à l'apôtre saint Jacques *le Mineur*, qui fut martyrisé dans l'année 62 de l'ère chrétienne. Cette messe, écrite en grec, est en manuscrit dans plusieurs grandes bibliothèques, et a été publiée à Paris, en 1560, in-f°. Allacci et le cardinal Bona se sont efforcés d'établir que saint Jacques en est réellement l'auteur; mais leur opinion n'a point été partagée par de savants liturgistes. Toutefois, s'il m'est permis d'émettre un avis en pareille matière, je dirai qu'il paraît que la messe dite de *saint Jacques* a précédé celle de saint Basile et celle qu'on attribue communément à saint Jean Chrysostôme, bien qu'il ne soit pas démontré qu'elle appartienne à ce saint personnage. Voici les motifs qui me font croire à l'antériorité de la première.

D'abord, on n'y trouve ni *Introït*, ni *Graduel*, ni *Confiteor*, ni *Kyrie* au commencement, et le prêtre, en arrivant à l'autel, commence par une prière secrète, après laquelle il dit un *Gloria* qui diffère essentiellement de celui de la messe romaine, et dont le commencement peut être traduit ainsi : *Gloire au père, au fils et au Saint-Esprit, trinité et unité, lumière de divinité, qui est une dans sa trinité, et divisée dans son unité*, etc. Ensuite la messe véritable commence, et outre le prêtre qui officie, elle est dite par le diacre qui récite et qui chante, par les chantres, et par le peuple qui ne se confond point avec ceux-ci, mais qui répond sans chanter, par exemple *Amen*, après les oraisons. L'officiant ne dit pas, comme dans notre messe : *Le seigneur soit avec vous*, mais *Paix à tous*, et le peuple répond *Et à votre esprit*. Toute l'introduction de la messe est fort longue, partie chantée, partie récitée, jusqu'au *Credo* qui se dit en entier. Or, c'est précisément ce symbole de la foi qui a inspiré des doutes aux liturgistes, parce que sa rédaction définitive ne semble avoir été arrêtée qu'à une époque postérieure à celle où saint Jacques *le Mineur* aurait fixé la liturgie de la messe qui lui est attribuée; mais outre que ce sont là des points très délicats pour lesquels il est difficile de fixer des dates précises, on ne doit point oublier que le symbole de la foi est généralement attribué aux apôtres, et que certaines expressions seulement ont dû être fixées par les conciles contre les interprétations des hérésiarques.

Après le *Credo* commence le sacrifice de la messe, qui jusqu'à la fin est conforme au rit de l'Église catholique, apostolique et

romaine, quoique les cérémonies en soient plus développées. La préface s'y fait remarquer à peu près semblable, et se termine par le *Sanctus* et par le *Benedictus*.

Ἅγιος, ἅγιος, ἅγιος, Κύριε σαβαώθ.

Puis le prêtre récite une glose sur le *Sanctus*, suivie du canon de la messe et de la mémoire des vivants, après laquelle le peuple dit, à la place de l'*Agnus Dei*, cette prière : *Ayez pitié de nous, Dieu tout-puissant; ayez pitié de nous, Dieu notre sauveur; ayez pitié de nous, Seigneur, selon votre miséricorde infinie*, etc. Viennent ensuite plusieurs prières qui n'ont point été conservées dans la liturgie romaine, des leçons, des répons, une longue mémoire des morts, la salutation angélique un peu différente de celle qui a été consacrée ensuite par l'Eglise, plusieurs oraisons, et enfin l'oraison dominicale récitée par le peuple. Les prières qui précèdent et qui accompagnent la communion sont plus longues et plus nombreuses que dans notre liturgie ; il en est de même des actions de grâces.

Après la communion, les diacres accompagnaient le peuple et récitaient plusieurs prières auxquelles les assistants répondaient, puis le prêtre disait plusieurs oraisons à voix basse qui terminaient la messe.

Telle aurait été l'institution primitive de cette partie importante du culte des chrétiens, vers le milieu du premier siècle, s'il était admis sans contestation que l'apôtre saint Jacques *le Mineur*, premier évêque de Jérusalem, en est l'auteur. Cette messe est, comme on a pu le voir, beaucoup plus étendue que celle de la liturgie actuelle ; mais je dois faire remarquer que la plupart des textes dont elle est composée sont devenus plus tard les introïts, graduels, offertoires et oraisons de plusieurs messes qui se trouvent aujourd'hui dans le *propre du temps*. Quoi qu'il en soit de l'authenticité de l'auteur de cette ancienne liturgie de la messe, il me semble incontestable qu'elle a précédé celle qu'on attribue à saint Jean Chrysostôme, où déjà les prières et les chants varient à raison des fêtes et des féries, et conséquemment qu'elle est la plus ancienne qui fut en usage dans l'Orient.

La seconde liturgie de la messe est celle dont saint Basile-le-Grand, contemporain et ami de saint Jean Chrysostôme, est l'auteur. Tout le monde sait que ces grands hommes furent les lu-

mières de l'Église d'Orient dans la seconde moitié du quatrième siècle, comme saint Ambroise et saint Augustin de l'Église d'Occident. La messe de saint Basile a été publiée en grec, avec celle de saint Jean Chrysostôme, à Rome, en 1526, in-4° ; comme dans la messe de saint Jacques, le prêtre, les diacres, les chantres et le peuple concourent à la célébration de celle de saint Basile; mais on voit de plus dans celle-ci le pontife ou patriarche qui récite des oraisons, la plupart à voix basse, et qui offre le sacrifice. Ainsi, après avoir dit alternativement avec le peuple des paroles qui répondent a celles-ci :

« *Le pontife :* Dominus vobiscum.
» *Le peuple :* Et cum spiritu tuo.
» *Le pontife :* Sursum corda.
» *Le peuple :* Habemus ad Dominum.
» *Le pontife :* Gratias agamus Domino Deo nostro.
» *Le pontife :* Dignum et justum est. »

Le pontife, au lieu de chanter la préface, la dit secrètement, et n'élève la voix qu'aux derniers mots, qui signifient : *Que l'hymne triomphale soit récitée, qu'elle soit chantée, qu'elle soit acclamée;* après quoi le peuple entonne le *Sanctus* et le *Benedictus,* qui sont exactement semblables aux paroles que la liturgie romaines a consacrées. Le canon de la messe et la mémoire des vivants et des morts sont dits aussi à voix basse par le pontife.

Ce qui distingue la messe de saint Basile de toutes les autres, ce sont quatre litanies auxquelles le peuple répond toujours par l'exclamation : *Kyrie eleison.* Voici le commencement d'une de ces litanies :

« *Le diacre :* Disons tous *Kyrie eleison.*
» *Le peuple :* *Kyrie eleison.*
» *Le diacre :* De toute notre âme, de tout notre esprit, disons
» tous *Kyrie eleison.*
» *Le peuple :* *Kyrie eleison.*
» *Le diacre :* Seigneur Dieu tout-puissant et notre père, dont
» la miséricorde est divine, et dont la bonté est
» inépuisable, nous te désirons; exaucez-nous:
» ayez pitié de nous !

» *Le peuple : Kyrie eleison*, etc., etc. »

La première de ces litanies se dit après les psaume du graduel; la deuxième avant l'Évangile, la troisième après l'offertoire, et la quatrième après la mémoire des morts. Nonobstant ces litanies, la messe de saint Basile est beaucoup plus courte que la messe primitive attribuée à saint Jacques.

Bien que les savants liturgistes ne croient pas que la liturgie de la messe connue sous le nom de saint Jean Chrysostôme lui appartienne, néanmoins il paraît hors de doute que cette messe fut en usage dès la fin du quatrième siècle dans l'église de Constantinople, dont il était patriarche; qu'elle y était encore suivie longtemps après lui, et qu'elle n'y a été modifiée que dans le huitième siècle. Cette messe fut publiée en grec, avec celle de saint Basile, à Rome, en 1526; puis seule à Venise, en 1528, in-4°; et enfin, elle fut imprimée une troisième fois avec celles de saint Jacques et de saint Basile, à Paris, en 1560, in-f°. Elle a pour titre : *Le mystère de la divine Eucharistie.*

On ne trouve pas plus les *Kyrie* et *Christe* des liturgies occidentales dans la messe attribuée à saint Jean Chrysostôme que dans celles de saint Jacques et de saint Basile; comme dans cette dernière le *Kyrie* n'est qu'une exclamation faite par le peuple; les *Kyrie* et *Christe* de nos messes actuelles ont été puisés en partie dans des antiennes qui se trouvent dans le livre intitulé *Octoëchos*, ou faits à leur imitation. La liturgie de saint Jean Chrysostôme, qui a été évidemment puisée dans les deux autres, les a considérablement abrégées, particulièrement dans les oraisons. Les parties principales de la messe romaine s'y trouvent, et la préface à haute voix, que n'avait point admise saint Basile, y est rétablie. Les variations de textes et de chant, en raison des temps, des fêtes et féries, qui sont une des bases de nos liturgies, s'y font aussi remarquer.

Aucunes traces ne restent de l'existence d'une liturgie chantée de la messe dans les églises d'Occident; on peut même affirmer qu'une semblable liturgie ne s'y est point introduite, avant le commencement du ve siècle, et qu'elle y vint de l'Orient; car au temps même de saint Augustin, on ne connaissait encore, en Italie, que le chant des psaumes et des hymnes. Ecoutons ce qu'il en dit lui-même, car cela est de grande importance pour

le sujet que nous traitons. Il ne faut pas oublier que le passage qu'on va lire se rapporte à l'année 386 ou 387.

« Combien versai-je de pleurs par la violente émotion que je » ressentais lorsque j'entendais, dans votre Eglise, chanter des » hymnes et des cantiques à votre louange! En même temps que » ces sons si doux et si agréables frappaient mes oreilles, votre » vérité se glissait par eux dans mon cœur. Elle excitait en moi » des mouvements d'une dévotion extraordinaire. Elle me tirait » des larmes des yeux, et me faisait trouver du soulagement et » des délices même dans ces larmes.

» Il n'y avait pas longtemps que cette coutume qui console et » qui élève les esprits à Dieu était en usage dans l'église de » Milan, où les fidèles la pratiquaient avec grande affection, et » joignaient leurs cœurs à leurs voix dans ces saints cantiques; » car, un an seulement auparavant, ou un peu plus, l'impéra- » trice Justine, mère du jeune empereur Valentinien, étant » tombée dans l'hérésie des ariens, et persécutant votre serviteur » Ambroise, tout le peuple, plein de zèle et résolu de mourir » avec son évêque, passait, pour ce sujet, les nuits entières » dans l'église. Ma mère, votre servante, était des premières à » veiller, et, prenant beaucoup de part à cette affaire de Dieu, ne » vivait que d'oraisons. Et quant à nous, quoique la chaleur de » votre esprit n'eût pas encore fondu les glaces de notre cœur, » nous ne laissions pas néanmoins d'être fort touchés de voir la » ville dans cet étonnement et dans ce trouble. Ce fut dans cette » rencontre que, pour empêcher que le peuple ne s'ennuyât » d'un si long et si pénible travail, on ordonna qu'*on chanterait* » *des hymnes et des psaumes selon l'usage de l'Eglise d'Orient*. De- » puis ce jour, cette coutume continue de s'observer, non seule- » ment dans l'église de Milan, mais dans plusieurs autres, et » presque dans toutes les églises du monde, qui se sont portées » à imiter une si sainte action (*Saint Augustin*, *Confessions*, li- » vre IX, chap. 6 et 7). »

Ainsi, l'usage du chant soutenu et modulé à la manière orientale venait seulement de s'introduire, pour les psaumes et pour les hymnes des heures et des vêpres, dans l'Occident, vers 386, et c'est pour l'occasion rapportée par saint Augustin, que saint Ambroise composa les hymnes connues sous son nom. On voit qu'il n'était pas encore question du chant de la messe, lequel

ne dut être admis que plus tard dans l'Occident. A Rome, comme le dit saint Augustin dans un autre endroit, le chant des psaumes et des cantiques, bien que plus soutenu que celui de l'église d'Alexandrie, était cependant bien moins pompeux que celui des églises de Constantinople, de la Syrie et de l'Asie. Lui-même, plus tard, établit dans son église d'Afrique un chant qui tenait le milieu entre le chant trop syllabique de Rome, et celui trop orné de l'Orient.

FÉTIS père.

(*La suite au numéro prochain.*)

FAUX-BOURDONS DES PSAUMES,

SELON LES VIII MODES DU PLAIN-CHANT.

Après le chant grégorien, aucune musique ne jouit dans l'église d'une plus grande autorité que la psalmodie connue sous le nom de *faux-bourdon* (1). On sait que cette expression sert à désigner une sorte de *contre-point syllabique*, ou de note contre note, écrit d'après les principes qui ont présidé au développement de l'art jusqu'à la fin du XVIe siècle, et ordinairement basé sur les mélodies les plus simples et les moins ornées du plain-chant. Quelquefois même c'est un pur ensemble harmonique dans lequel aucune partie ne domine spécialement ; mais dans tous les cas les dissonances caractéristiques de la musique moderne n'y sont point admises; la nature particulière de ce chant et les plus anciens exemples qui en subsistent autorisent même à en exclure les suspensions ou prolongations en usage dans le style rigoureux.

Le faux-bourdon est donc l'application la plus élémentaire de l'harmonie au plain-chant; par cette union, l'antique chant grégorien s'enrichit de nouveaux effets sans que sa physionomie primitive soit altérée. Cela tient à ce que le faux-bourdon laisse au plain-chant toute sa liberté d'allures, sous le rapport du rhythme et de la mélodie ; cela tient aussi à la nature particulière de l'harmonie, qui est *plane*, unie et dénuée, comme la mélodie elle-même, de l'expression passionnée propre à la musique moderne.

Aussi, après le plain-chant, on trouve souvent le faux-bourdon recommandé par l'église, pour l'accroissement de la solen-

(1) *Faux-bourdon* est un mot composé de *falsetum* et de *burdo* (*V. Cang. gloss.*). La première de ces expressions désigne la voix humaine la plus aiguë, le *faucet*, qui est la voix des enfants et des femmes, ainsi appelée parce qu'elle vient du gosier (*fauces*) ; la seconde signifie un son grave, tel que celui qui est produit par les plus grands tuyaux de l'orgue (appelés *burdoni* ou *burdones*), ou tel que celui des voix de basse. Le faux-bourdon est donc un chant qui réunit les voix aiguës aux voix graves, non plus comme la simple *antiphonie* des anciens, qui n'était que le même chant doublé à l'octave, mais par l'emploi simultané des intervalles de quinte, de tierce, etc., au moyen duquel les quatre voix principales se trouvent classées dans leurs limites respectives et forment un ensemble harmonieux.

nité du culte. Mais, pas plus que le plain-chant, dont il n'est qu'une ramification, le faux-bourdon ne pouvait échapper à la dégradation qui poursuit l'art chrétien depuis deux siècles. Les formules de ce chant conservées dans les cathédrales et dans les principales églises, ont éprouvé d'innombrables modifications de la part des maîtres de chapelle qui voulaient les moderniser par l'emploi des procédés harmoniques de Rameau ou de quelqu'autre maître à la mode. Ce n'était là, du reste, qu'une application du système suivi partout à cette époque, alors qu'on cannelait et qu'on festonnait les colonnes du chœur de Saint-Germain-l'Auxerrois, ou qu'on refaisait en marbre et à plein-cintre l'arcature ogivale de celui de Notre-Dame.

Nous avons donc cru utile de présenter un recueil des faux-bourdons psalmodiques, correct et complet autant que possible. La plupart des répertoires de ce genre ne donnent qu'une seule terminaison ou *différence* pour chacun des modes. Sans chercher à épuiser toutes ces formules (dont plusieurs se refusent au travail de l'harmonie), nous avons voulu être plus varié, d'abord afin d'éviter à ceux qui voudront bien faire usage de notre recueil la nécessité de changer si souvent, à cause du faux-bourdon, les terminaisons indiquées par l'antiphonaire, et ensuite afin de fournir aux organistes un plus grand nombre de formules d'accompagnement. C'est par les mêmes motifs que nous avons donné les principales variantes que présentent les diocèses de France.

Dans plusieurs églises, et notamment à Paris, on s'interdit l'emploi de certains modes en faux-bourdon. Ainsi le quatrième ne s'y chante jamais de cette manière, les maîtres de chapelle n'ayant pas trouvé moyen de construire une harmonie régulière sur la formule de ce mode, qui se termine par une chute à la tierce. Il fallait dans ce cas recourir aux terminaisons usitées dans d'autres diocèses et autorisées par d'anciens livres de chant, lesquelles nous ont fourni une harmonie naturelle et correcte, plutôt que de s'exposer, comme on le fait journellement, à chanter un psaume dans un autre mode que son antienne. C'est là un abus qui ne peut être excusé que par cette ignorance totale des principes du chant ecclésiastique, dont les conséquences subsistent encore sous nos yeux.

S. M.

Ier MODE.

Selon le DIRECTORIUM CHORI ROMANI.

1er DESSUS.
2e DESSUS.
TÉNOR.
BASSE.

Et exultavit spi-ri-tus meus, in Deo salutari me - o.

Différence.

se - cu - lo - rum A — men.

Autre différence.

se - cu - lo - rum. A—men.

Autre formule.

Et exultavit spiritus meus, in Deo salu-ta - ri me — o.

Autre formule (rit parisien).

Gloria Patri, et Fi - li - o, et Spiri - tu - i sanc — to.

IIe MODE.

Gloria Patri, et Fi — li - o, et Spi - ri - tu - i sanc - to.

Autrement.

Gloria Pa-tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i sanc - to.

Formule parisienne (tirée du chant de l'oratoire, 1634).

Gloria Pa-tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i sanc - to.

IIIe MODE.

Formule romaine.

Glo-ri - a Pa-tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i sanc - to.

Différence.

se - cu - lo - rum a - — men.

Autre formule

Quia viderunt o - cu - li me - i, sa - lu - ta - re tu - um.

IVe MODE.

Gloria Pa-tri et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i sanc - to.

Différence.

se - cu - lo - rum. A - - men.

Autre formule.

Gloria Pa-tri et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i sanc- to.

Différence. *Autre différence.*

se - cu - lo - rum A - - - men. se - cu - lo - rum. A - men.

Ve MODE.

Et exultavit spiritus me us, in Deo salu-ta - ri me - o.

Autrement.

in Deo sa - lu- ta - ri me - o.

(1) Ce *si* ♭, bien que contraire à la tonalité primitive, s'exécute dans la plupart des églises. Si on veut l'éviter, la formule suivante est préférable.

Autre formule (rit parisien).

Gloria Patri et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i sanc - to.

VIe MODE.

Formule du DIRECTORIUM.

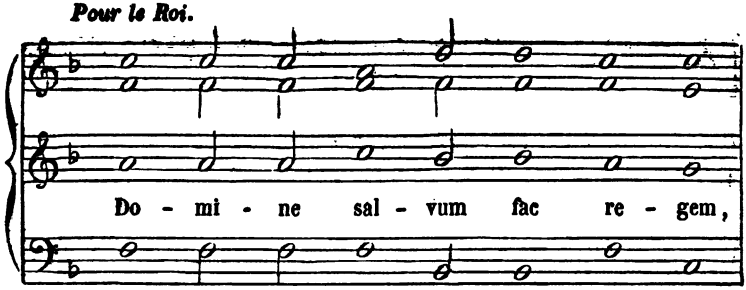
Gloria Patri et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i sanc - to.

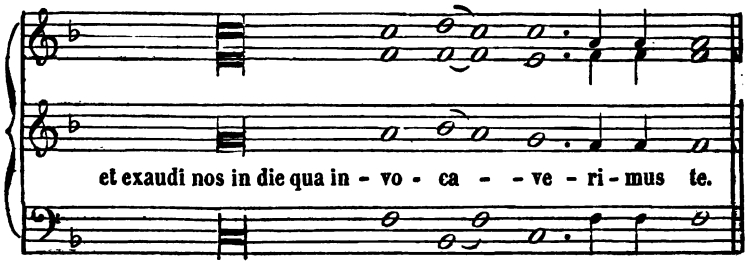
Variantes.

Gloria Patri et Fi - li - o. Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o.

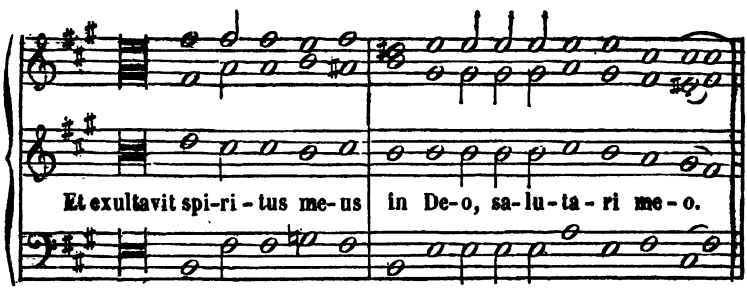
Pa - tri et Fi - li - o.

Pour le Roi.

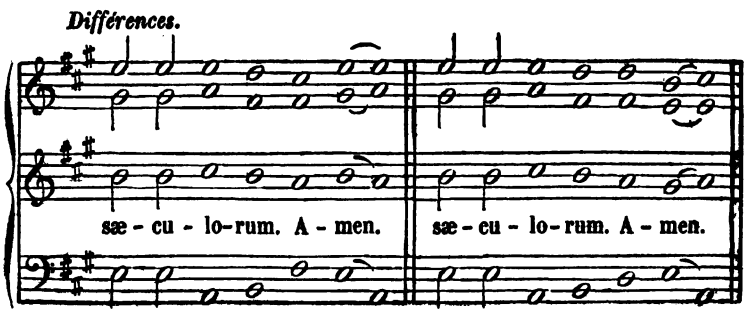




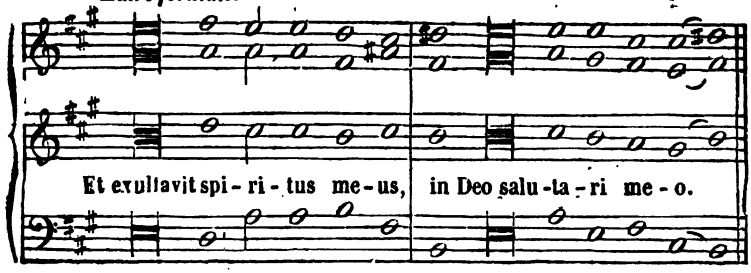
VIIe MODE.



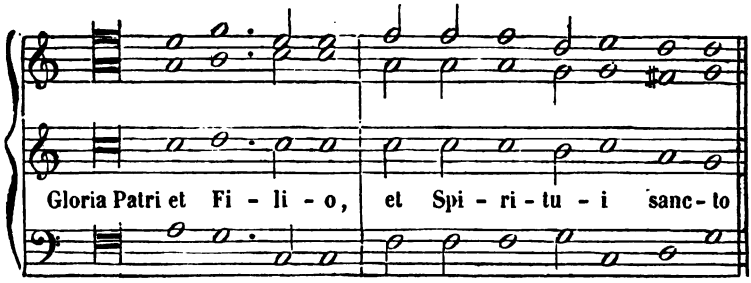
Différences.



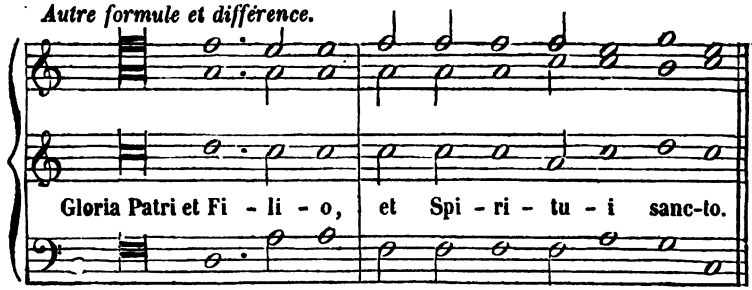
Autre formule.



VIIIe MODE.

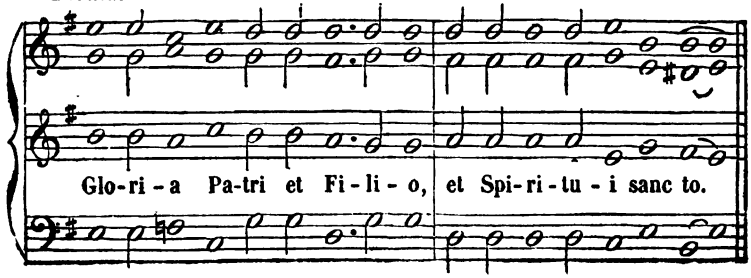


Autre formule et différence.

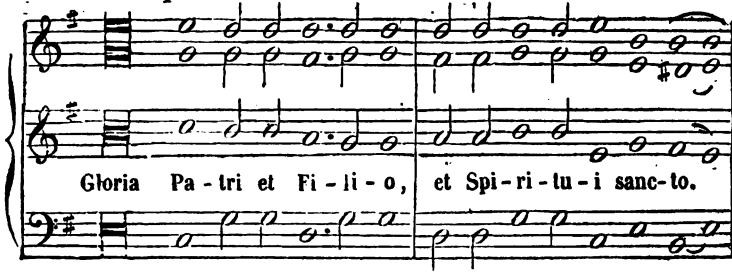


CHANT DE L'*IN EXITU.*

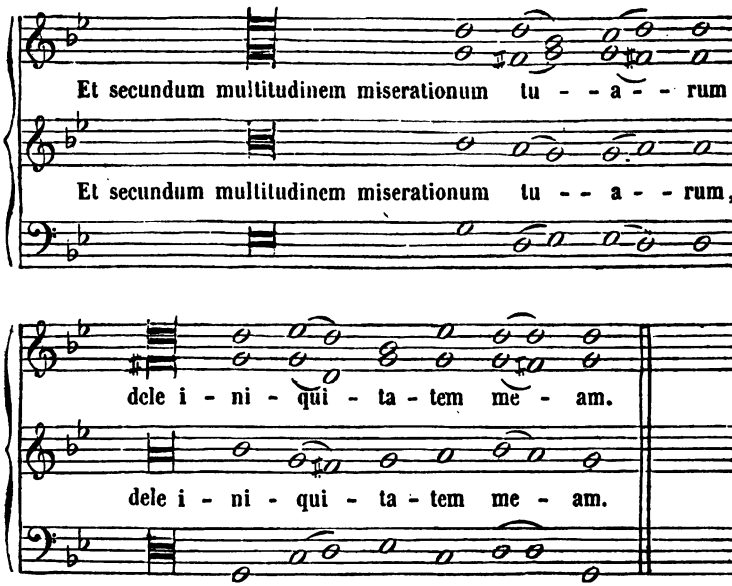
Formule du DIRECTORIUM.



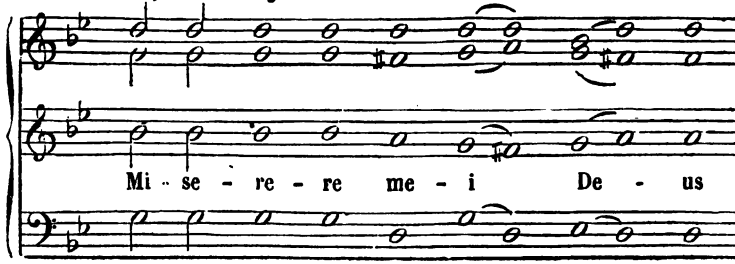
Formule parisienne.

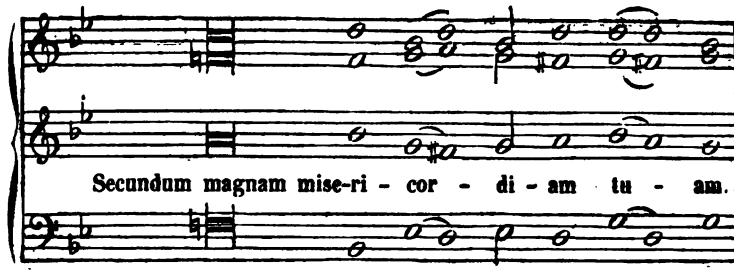


Ps. Miserere. *Faux-bourdon de la chapelle pontificale.*



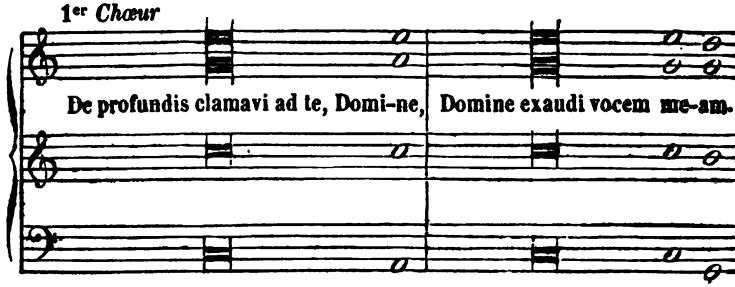
Le même, selon l'usage de Paris.



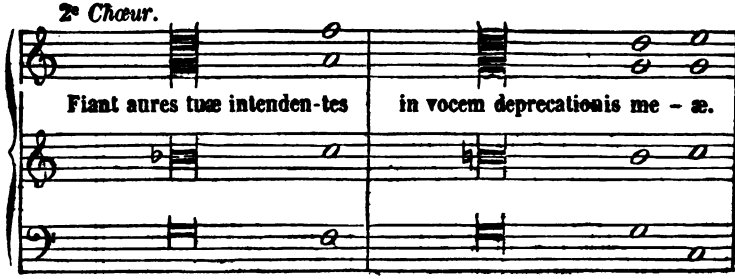


Ps. De Profundis, *pour les obsèques.*

1er *Chœur*



2e *Chœur.*



Procédés de Tantenstein et Cordel, 90, rue de la Harpe.

EXAMEN DES INSTITUTIONS LITURGIQUES

de Dom Guéranger, abbé de Solesmes,

par Mgr. FAYET, évêque d'Orléans.

Paris, Lesort, 1846.

Cet important écrit était impatiemment attendu par tous les membres du clergé. Le nom illustre et l'autorité vénérable de son auteur, le talent et le courage avec lesquels le père Guéranger a développé ses opinions sur les nouvelles liturgies, la pensée qui est au fond de tous les esprits de revenir, même pour toutes les formes du culte, à l'unité romaine, le zèle enfin qui anime tous les prêtres pour le salut des peuples, et la splendeur du culte qui y contribue, sont autant de motifs pour accueillir avec respect et lire avec intérêt l'ouvrage de Mgr. l'évêque d'Orléans.

Il ne nous appartient nullement d'intervenir dans la polémique qui s'élève entre le savant bénédictin et Mgr. Fayet. La liturgie est l'ensemble des règlements et de formes établis par l'Église pour la célébration du culte catholique; l'Église est gouvernée par le pape et par les évêques, c'est à eux qu'est réservé le droit de maintenir ou de modifier suivant les besoins des temps ce qui a été fondé avec sagesse, conservé avec prudence, et inspiré par l'esprit de Dieu, qui n'a jamais cessé de diriger la barque de saint Pierre. Le père Guéranger est rudement attaqué par Mgr. d'Orléans; il se défendra sans doute, et l'avis du Saint-Siége apostolique viendra quelque jour terminer ce différend.

Mais le *chant ecclésiastique* est une partie de la liturgie; ce chant est l'objet de nos études assidues; la *Revue de musique religieuse* a été fondée pour aider à sa restauration, et nous ne saurions laisser passer sans les signaler et les refuter, les assertions et opinions émises à ce sujet par Mgr. l'évêque d'Orléans.

Ce prélat s'occupe fort peu du chant ecclésiastique dans son ouvrage, mais il se scandalise du manque de charité et de patriotisme de l'abbé de Solesmes, qui a parlé des chants de nos églises dans les termes suivants :

« Le lecteur d'aujourd'hui jugera, à son loisir, jusqu'à quel » point nos chantres de cathédrale, renforcés par les serpents et » les ophycléides, méritent ou ne méritent pas le reproche d'a-

» voir continué les barbares que l'historiographe de saint Gré-
» goire immole avec tant de sévérité. »

Après avoir cité ce passage, Mgr. Fayet répond : Les chantres de nos cathédrales, seront à leur tour bien reconnaissants de cette pieuse et gracieuse remarque du révérend père abbé, et les fidèles seront bien édifiés de ne rencontrer dans nos cathédrales que des barbares à *gosier buveur et farouche, à la nature alpine, et dont la voix retentit comme les roues d'un chariot sur des degrés* (1) !

Il résulte de cette réflexion de Mgr. l'évêque d'Orléans, que Sa Grandeur n'est pas plus choquée du chant actuel et barbare de sa cathédrale, qu'elle ne l'était naguère des désordres et des débordements de la musique de Saint-Roch, qui ont été tolérés et maintenus par M. Fayet, curé de cette paroisse, et aujourd'hui évêque d'Orléans. Ainsi, il se trouve un membre de l'épiscopat qui n'est pas désolé de la dégradation du chant de nos églises, qui accepte et défend ces chantres dont les voix *retentissent comme les roues d'un chariot sur des degrés !!*

Nous avons entendu récemment le chant d'un office à la cathédrale d'Orléans, et nous affirmons que les expressions du chroniqueur citées par le père Guéranger, s'appliquent parfaitement à ces mugissements saccadés, à ces mélodies de Cyclopes, qu'on entend dans cette église en particulier. Faut-il accepter ces chants et cette musique barbare comme bons et conformes au véritable goût ; faut-il reconnaître que le chant ecclésiastique n'est d'aucune utilité pour la gloire de Dieu, pour le salut des âmes?

Hélas ! cette dernière pensée perce dans l'ouvrage de Mgr. Fayet, il s'écrie en terminant : *Quand nous aurons sauvé la religion qui périt, il sera temps de raisonner sur la liturgie.*

La question est de savoir si la liturgie et le chant ne sont pas un des moyens puissants de sauver la religion. Il nous semble que si les apôtres et l'Église avaient raisonné comme Mgr. l'évêque d'Orléans, ils se seraient bornés à prêcher l'Evangile aux nations, se réservant d'établir la liturgie quand la religion eût été adoptée généralement. Les témoignages historiques nous apprennent qu'on a agi tout autrement. Saint Marc, évangeliste, enseigne

(1) Ce sont les expressions employées par l'auteur de la Vie de saint Grégoire.

aux premiers chrétiens le chant des psaumes et des hymnes (1): *Primi christiani quos Marcus evangelista docuerat in canendis Deo psalmis et hymnis, die noctuque se exercebant.* Saint Paul leur recommande de *s'entretenir d'hymnes et de cantiques spirituels.* Pline (2), Lucien (3), Ruffin (4), beaucoup d'autres auteurs anciens attestent que dès les premiers temps, au péril de leur vie, les chrétiens se rassemblaient pour chanter les louanges de Dieu et célébrer les saints mystères.

Enfin, saint Augustin déclare que le chant a été établi dans l'Église par Notre Seigneur lui-même et les apôtres : *cum et ipsius Domini et apostolorum habeamus præcepta et exempla.*

Est-il possible, après cela, de supposer que l'intention des apôtres et de l'Église ait été que le chant fût grossier, barbare, de nature à heurter toutes les lois du goût, à révolter le sentiment musical naturel à l'homme? Non, telle n'a pas été la pensée des saints, des évêques, des docteurs, qui avant Mgr. Fayet ont porté un intérêt si vif, des soins si attentifs à la bonne exécution du chant religieux. Il fallait aussi sauver la religion, la défendre contre les hérésies, la protéger contre ses persécuteurs, du temps de saint Ambroise, de saint Augustin, et même de saint Grégoire; l'Église avait des ennemis à combattre, des infidèles à convertir, sous le règne de Julien l'Apostat; les évêques avaient alors des préoccupations peut-être aussi graves que celles qui excitent aujourd'hui leur sollicitude, et cependant on les voit songer à chaque instant à donner au chant religieux une perfection et une solennité dignes de son objet. Tous les saints en parlent dans leurs écrits, presque tous les conciles s'en occupent dans leurs sessions.

Ainsi, en ce qui concerne le chant, les critiques du père Guéranger sont vraies et raisonnables; ce chant va périr, et avec lui tout l'éclat et toute la majesté du culte; ces chantres de cathédrale dont Mgr. Fayet protège l'ignorance et le mauvais goût, ne peuvent même plus former d'élèves, et bientôt à Orléans comme ailleurs, on ne pourra plus pourvoir à l'exécution du chant des offices divins.

(1) Eusèbe, Hist. ecclesiast., lib. II, c. 19.
(2) In epistola ad Trajanum.
(3) In Philopath.
(4) Lib. histor., cap. XXXV.

Une telle situation appelle l'intérêt et l'attention de nosseigneurs les évêques, et il nous paraît impossible que Mgr. Fayet y ait suffisamment réfléchi avant de blâmer l'opinion et les expressions du père Guéranger sur l'état actuel du chant ecclésiastique.

Plus loin, Mgr. Fayet affirme que l'introduction des nouveaux chants rendue nécessaire par la réforme des bréviaires au siècle dernier, n'a pas nui à la popularité du chant; et à l'appui de cette assertion, Sa Grandeur cite les diocèses de Normandie où le peuple chante encore dans les églises. Mais chante-t-on à Paris, à Nantes, à Metz, à Lyon, partout enfin où la liturgie a été changée? Et ce chant dont le peuple a conservé l'usage à Rouen, à Bayeux, à Vire, est-il autre chose que des cris sauvages qui effraient et repoussent tous les hommes de goût?

La conservation du chant par le peuple dans les diocèses de Normandie tient à une seule cause: c'est qu'on n'y a pas employé généralement ces voix graves de basse-taille, *voces taurinæ*, dont l'usage s'est établi ailleurs, et qui règnent au lutrin de la cathédrale d'Orléans. D'ailleurs, dans les diocèses où le peuple chante, il ne sait que les psaumes, les hymnes, et autres pièces dont la mélodie revient souvent et est même presque toujours empruntée aux chants de l'office romain; mais les *répons*, les *antiennes*, les *introïts et graduels*, ne sont plus chantés par le peuple, ni même par le clergé. Autrefois dans les séminaires, dans les maîtrises, on formait de nombreuses et belles voix pour l'office divin; on comptait à Lyon quarante chapelains qui devaient exécuter tout le chant des offices. Aujourd'hui cette étude est complétement négligée, personne n'y porte intérêt, et nous en sommes venus à ce point d'indifférence et d'abandon, qu'un évêque éloquent et illustre par sa science et ses vertus, n'a pas craint de prendre la défense de ce chant barbare, de ces cris inhumains, de cette musique informe, qui retentissent dans la plupart de nos églises et que le père Guéranger avait si justement et si énergiquement blâmés.

F. Danjou.

MÉLANGES.

A M. LE DIRECTEUR DE LA REVUE.

MONSIEUR ;

A propos de remarques que j'ai faites, dans le n° 48 de la *Gazette musicale*, sur la perception peu régulière du prix des chaises dans l'église de Saint-Eustache le jour de la célébration de sainte Cécile, vous dites que j'ai signalé cet abus en termes énergiques et que, par cela même, je suis imbu de préjugés ; puis, votre article ayant ironiquement pour titre *un scandale*, se développant sur la nécessité d'entourer de faste le culte catholique, se termine sur les questions de savoir ce qu'on ferait de Michel-Ange, de Raphaël ou de Palestrina et de leur génie, s'ils revenaient en ce monde. L'un bâtirait-il les nouvelles halles, sous la direction de M. Gode ? l'autre ferait-il les décorations d'un opéra de Meyerbeer ? le dernier mettrait-il en musique un poëme de M. Scribe ? Telle est la série de questions que vous posez, toujours avec ironie, sans doute ; et vous me demandez si c'est là ce que je demande. Toute interpellation appelle une réponse, et je me félicite que cette forme interrogative me dispense de m'appuyer sur le singulier arrêt de la Cour de cassation, à propos du droit de réponse si bien tympanisé par la presse plaisante et spirituelle de Paris : d'ailleurs, j'aime mieux compter sur votre impartialité que sur une législation dont le principe vient d'un accès de mauvaise humeur contre les journaux, qui forment cependant une des parties les plus essentielles du faisceau de nos libertés publiques.

Et d'abord, c'est plutôt en termes comiques qu'en termes énergiques que j'ai présenté *cette étude de mœurs qui ne corrigera sans doute pas*

(1) Nous ne pouvions refuser l'insertion de la lettre suivante ; mais, Dieu merci, tous nos lecteurs savent parfaitement ce qu'on doit répondre à ces vieilles déclamations sur la prétendue cupidité du clergé. Ce n'est pas pour lui que le prêtre fait percevoir le prix des chaises ; c'est, comme nous l'avons dit, pour donner au culte la pompe nécessaire. Si M. Blanchard indiquait quelque moyen de supprimer cet impôt, nous l'écouterions avec attention, car il est incontestable qu'il vaudrait mieux que cet usage pût ne pas exister. Mais c'est trop nous arrêter sur cette question étrangère à nos travaux ; si nous avons répondu à M. Blanchard, c'était surtout pour repousser toute solidarité avec les opinions de la *Gazette Musicale*, dont nous avons eu l'honneur d'être un des rédacteurs.

ceux qui en sont l'objet, avec une prévision justifiée par votre article sur mes observations. Cet article est gros de faits et de considérations sur les magnificences architectoniques des temples chrétiens, sur les pompes nécessaires au culte catholique, sur la mesquinerie du subside accordé à l'église de Saint-Eustache par le gouvernement, etc., etc. Si l'on a compulsé les délibérations des conciles pour faire un gros livre sur la question de savoir si les prêtres devaient porter perruque, celle si complexe que vous soulevez demanderait des volumes pour être résolue. Je me borne donc à la perception du prix des chaises à l'église. Vous le trouvez licite parce qu'il est facultatif aux fidèles de s'asseoir ou de rester debout; et moi je trouve cet impôt illicite parce qu'il est facultatif de la part de ceux qui l'établissent au taux qui leur convient. On nomme bref facultatif, en droit canon, une bulle par laquelle le pape donne un pouvoir qu'on n'aurait pas sans cette dispense ou décrétale. Il est évident que, sous le spécieux prétexte de ne pas solliciter l'autorisation du Saint-Siége sur une question aussi minime, on perçoit ainsi un impôt illégal. J'admets le tarif du prix des chaises tel qu'il est fixé par la fabrique. Ne croyez pas, monsieur, qu'un peu plus de retenue et de régularité dans la perception de cet impôt et des autres nous priverait d'entendre de la bonne musique, surtout quand les compositeurs paieront l'exécution de leurs œuvres, de 2,500 à 3,000 fr., comme M. Zimmermann. Dans le cas où le clergé de Saint-Eustache, ou de toute autre paroisse, nous élèverait un petit Haydn ou un Mozart en herbe, chacun voterait, même pour les fonds secrets de l'église; mais je ne sache pas qu'aucun de nos temples nourrisse, élève, instruise dans ses murs cet autre Joas du royaume musical.

On peut dire, sans prévention, que le clergé actuel est, en général, inintelligent sur les choses musicales, ou qu'il est en quelque sorte jaloux des impressions religieuses que cet art provoque par lui-même sur les fidèles : ce lui sont autant de rivalités; il préfère les choses communes et de nulle valeur en musique. N'est-ce pas le curé de Saint-Roch, maintenant évêque, qui a introduit dans l'église les airs de chansons les plus profanes, les quadrilles tirés des opéras de Rossini, et le cornet à piston ? Cela est de notoriété publique, comme il l'est que cela n'avait pour but que de faire de bonnes recettes. C'est cette tendance que nous avons signalée à M. Deguerry, non *ab irato*, mais aussi plaisamment que nous l'avons pu.

L'*église est ouverte à tous*, dites-vous; *mais on ne doit à personne une chaise pour s'asseoir :* mais, si vous vous réservez la nef aujourd'hui, demain vous interdirez les côtés pour les garnir de chaises, qui en sont même assez pourvus, et que vous louerez aussi. Déjà, dans ces côtés latéraux, nous avons vu *les fidèles heurtés et froissés*, comme vous dites vous-même, parce qu'ils n'avaient pas pu ou voulu payer le droit d'entrer dans la nef. En Italie, en Espagne et même en Allemagne, on ne donne de siége

dans les églises ni aux puissants, ni aux riches, ni aux pauvres, et ce n'est certes pas la ferveur religieuse qui manque dans ces pays.

Soyez certain, monsieur, qu'il ne peut résulter que trouble et désordre de cet amour du lucre que montre maintenant le clergé. En voulez-vous une preuve ? nous la prendrons dans cet art musical religieux dont vous êtes vous-même un des plus ardents champions, et que vous cherchez à propager sous toutes ses formes. Les quarante chanteurs montagnards des Pyrénées ont été faire bénir leur bannière à Rome par le Saint-Père. Forts et fiers de ce privilége, et d'avoir chanté au Vatican, à leur retour en France, ils se font entendre dans plusieurs villes, dans lesquelles, à l'exemple de feu l'abbé Pellegrin :

Ils dînent de l'église et soupent du théâtre.

On les a vus même annoncer dans le temple de Thalie que le lendemain ils chanteraient dans la maison de Dieu. Ce mélange d'actions profanes et sacrées avait été toléré dans ces montagnards, dans ces artistes ambulants, parce qu'ils sont revenus comblés des indulgences du pontife de Rome ; mais voici que le curé de la petite ville d'Auxonne, dans le département de la Côte-d'Or, s'imagine d'exploiter la chose à la manière des spectacles, c'est-à-dire de faire payer à la porte, et d'interdire l'entrée de l'église aux fidèles qui ne se soumettraient point à cet impôt *facultatif* comme je l'entends, ou plutôt comme l'entendait M. le curé. De là, vives réclamations de la part des habitants indignés, insistances pour entrer, menace et tumulte, que l'autorité administrative a eu beaucoup de peine à faire cesser.

Je termine ici, monsieur, ma réponse, non comme vous par une série de questions ironiques, mais par une affirmation sérieuse que, j'ose le croire, la droiture de votre esprit ne contestera point.

Le veau d'or étant l'idole de la société actuelle, tout homme désintéressé, d'érudition et de goût, le directeur d'un journal qui traite de la musique religieuse et populaire enfin, ne peut vouloir que ceux qui se disent les ministres du Dieu des humbles, des affligés et des pauvres, s'arrogent le droit d'exiger de l'argent, fût-ce même pour nous faire entendre un chef-d'œuvre de Palestrina, de Mozart, ou même une messe de M. Zimmerman, quand le compositeur surtout a payé largement les frais de cette audition.

HENRI BLANCHARD.

NOUVELLES DIVERSES.

Ceux de nos Abonnés qui désirent n'éprouver aucune interruption dans l'envoi de la Revue sont priés de nous adresser, *franco*, le montant de leur abonnement pour 1846.

*** Nos abonnés liront avec intérêt le remarquable travail de M. Fétis *sur les origines du plain-chant*, dont nous avons donné aujourd'hui la première partie. Les ouvrages de Gerbert, Poisson, Lebeuf et autres sur l'histoire du chant ecclésiastique sont devenus rares, et d'ailleurs ces questions intéressantes n'ont été traitées par aucun auteur d'une manière approfondie et avec une érudition complète. Ce sujet est digne de toute l'attention des ecclésiastiques qui aiment l'étude, et il est même à la portée de ceux qui ne sont pas très versés dans la pratique du chant. Nous espérons donc que les savantes recherches de M. Fétis amèneront d'autres personnes sur le terrain où il se place; on creusera, on fouillera ce sol inexploré où sont cachées les sources du chant, les antiquités de cette partie de la liturgie. Chacun fera quelque découverte, et *la Revue* enregistrera avec soin le récit de ces travaux. Il se peut que les faits présentés par M. Fétis, les conséquences qu'il en déduit, le système qu'il expose, ne soient pas le dernier mot de la science et de l'histoire. Quarante années de recherches patientes donnent à M. Fétis le droit de présenter avec assurance des hypothèses que nous n'adoptons pas tout d'abord et sans examen. Nous invitons d'une manière pressante nos lecteurs à étudier avec le plus grand soin cet important sujet; car on ne peut songer à opérer une restauration universelle du chant ecclésiastique, si on n'est pas préalablement instruit de son histoire, de son origine, si l'on ne connaît pas les traditions de son exécution.

*** Nos abonnés recevront avec le prochain numéro *deux motets* de *Barthelemi Cordans*, maître de chapelle à Cividale dans le siècle dernier, et un motet de *Carissimi*.

*** La commission nommée par monseigneur l'archevêque de Paris pour l'amélioration du chant a déjà tenu plusieurs séances, et nous pouvons dès à présent espérer pour résultat de ses travaux une réforme considérable de cette partie de la liturgie parisienne. Monseigneur l'archevêque de Paris veut entrer dans la voie d'un sage progrès. L'érudition profonde de ce digne prélat, ses vastes travaux sur l'histoire ecclésiastique, lui ont fait connaître l'intérêt que les évêques les plus saints et les plus illustres ont porté de tout temps au chant ecclésiastique, et il veut honorer son épiscopat, déjà si riche d'actes utiles, par la restauration du chant dans son diocèse.

*** Mgr. l'archevêque de Paris vient d'insérer dans le programme des con-

férences ecclésiastiques cinq questions relatives à l'histoire, à la théorie du plain-chant et de la musique sacrée.

*** La *Belgique musicale* annonce que huit ecclésiastiques du diocèse de Cambrai, accompagnés d'un vicaire général, se sont rendus le 10 décembre dernier à Bruxelles, afin d'examiner les travaux de M. Fétis pour la restitution du chant grégorien, d'après les sources antiques. Le même journal assure qu'après un long et minutieux examen, les ecclésiastiques délégués par monseigneur l'archevêque de Cambrai ont exprimé à M. Fétis leur satisfaction.

Nous faisons des vœux pour que cet important travail soit prochainement publié avec la haute sanction de monseigneur l'archevêque de Cambrai. Tous les autres diocèses du monde catholique où se conserve le chant romain profiteraient des améliorations introduites dans une nouvelle édition du graduel et de l'antiphonaire. C'est là le premier pas à faire pour entrer dans la voie du progrès. Nous serons heureux d'apprendre que le vénérable prélat qui occupe le siége de Fénelon aura voulu le premier attacher son nom à cette glorieuse et utile réforme.

*** M. Dietsch, maître de chapelle de Saint-Eustache, fait exécuter depuis quelque temps des contre-points sur le plain-chant. Il place le chant à la basse et le couvre d'une harmonie presque plaquée. Bien que cette harmonie soit correcte et distinguée, nous désapprouvons formellement cette manière d'exécuter le plain-chant. Il n'y a plus de doute aujourd'hui sur le choix du genre de voix auxquelles doit être confié le plain-chant. C'est la voix de baryton ou ténor grave qu'il convient d'employer, parce qu'elle correspond à la voix commune des fidèles et des clercs. C'était l'avis de Choron, c'est celui de tous les hommes qui ont réfléchi sur le caractère et l'objet du chant religieux. D'un autre côté, le plain-chant est une mélodie; et en la plaçant à la partie la plus grave, tout l'art possible ne peut empêcher des successions défectueuses, l'absence de mélodie dans chaque partie d'accompagnement, et surtout le manque des cadences harmoniques. Tout ce placage forme un ensemble grossier, une sorte de badigeon sous lequel on cache toutes les beautés du chant ecclésiastique. C'est là un essai malheureux que M. Dietsch doit se hâter d'abandonner.

*** Plusieurs prêtres ont été ordonnés au séminaire de Saint-Sulpice, le samedi des Quatre-Temps de décembre, suivant l'usage. Quelques uns de ces nouveaux ecclésiastiques ont célébré la grand'messe dans les églises de Paris, à l'une des fêtes de la semaine de Noël, et nous en avons entendu qui, avec une voix juste, étaient dans l'impossibilité de chanter correctement la préface. Ce mépris du chant est traditionnel parmi les membres de la congrégation de Saint-Sulpice, et il est temps que l'autorité épiscopale intervienne pour mettre fin à une indifférence aussi funeste. Il faut ou supprimer le chant ou l'apprendre aux prêtres. Il n'y a pas de milieu entre l'un ou l'autre parti.

*** On continue à chanter dans quelques églises de Paris des *chants sur le livre* ou machicotage. A Saint-Sulpice, à Saint-Séverin, le jour de Noël, les fidèles ont été assourdis par cette musique barbare qu'on a bannie depuis longtemps de la cathédrale de Paris.

*** Les feuilles allemandes ont entretenu le public de la magnifique repré-

sentation qui a eu lieu le 30 novembre dernier, à Berlin, en présence du roi de Prusse et de toute sa cour, de l'*Athalie* de Racine, traduite en vers allemands par Donner, et accompagnée de la musique (ouvertures, chœurs et entr'actes) que le célèbre Mendelssohn-Bartholdy vient d'écrire, par ordre de son souverain, pour ce chef-d'œuvre de notre scène. Le décor, exécuté pour la circonstance, représentait le temple de Jérusalem dans toute sa magnificence idéale, et le théâtre, disposé en terrasse, s'élevait graduellement jusqu'au fond où se trouvait le saint des saints formé par des draperies de velours brodées d'or. Des deux côtés des terrasses se tenaient sur des gradins les nombreux chœurs qui, de temps en temps, descendaient sur la partie antérieure de la scène. Jamais sans doute l'appareil si imposant que réclame l'œuvre de Racine n'aura été plus fidèlement exécuté. Quant à la musique, si nous en croyons la renommée, et si nous nous rappelons l'effet des chœurs d'*Antigone* du même compositeur, si mal exécutés l'année dernière par les artistes de l'Odéon, nous n'aurons pas de peine à nous persuader que la sublime poésie que Racine a puisée dans les sources bibliques n'avait pas encore trouvé un aussi digne interprète. Pourquoi sommes-nous contraints de reconnaître que les subventions accordées à nos théâtres sont impuissantes à créer un pareil triomphe au profit de quelques unes de nos vieilles gloires littéraires?

*** La *France musicale* bat la grosse caisse depuis un mois d'une façon étourdissante. Elle donne cette année des primes merveilleuses, féeriques, six albums, douze concerts, etc., etc. Ce qui est digne de remarque, c'est qu'à chaque renouvellement d'abonnement le nombre et la valeur des primes augmentent; en serait-il ainsi si les abonnés prenaient un vif intérêt à la lecture de cette feuille ?

On a dit dernièrement que les journaux avaient fait une révolution, mais qu'ils ne pourraient recommencer. Cette réflexion est vraie au point de vue politique comme au point de vue des arts. Naguère, M. Fétis dans la *Revue musicale*, Castil-Blaze dans le *Journal des Débats*, exerçaient une grande influence sur le goût et les jugements du public. Aujourd'hui, le journalisme musical est sans action et sans autorité. On a vu la *France musicale* nier le talent et le génie de Meyerber, puis lui dresser plus tard un piédestal. Presque tous les artistes considérables de notre temps ont été tour à tour élevés ou abaissés, loués ou critiqués par cette feuille. Et le public s'est tellement fatigué de ce genre de critique, qu'il faut aujourd'hui, pour le décider à recevoir ce journal, lui promettre des cadeaux d'une valeur supérieure à l'abonnement. Le moment n'est pas éloigné où l'on donnera à chaque abonné une maison de campagne. Les mieux avisés attendront cet heureux instant pour s'abonner à la *France musicale*.

*** La maîtrise de la cathédrale de Paris est aujourd'hui, grâce à l'intérêt soutenu que lui porte monseigneur l'archevêque, le modèle des établissements de ce genre. Un certain nombre de pensionnaires, dont plusieurs appartiennent à des familles distinguées, est venu grossir le nombre des enfants qui se destinent spécialement à la musique religieuse. La munificence de monseigneur l'archevêque et l'ordre parfait de M. le supérieur ont permis

qu'on donnât à ces jeunes enfants tous les moyens d'étude : d'excellents maîtres, tels que MM. Boely, Pollet, Huby, des instruments nombreux, et entre autres un très bel orgue, une collection précieuse de musique classique. Il sortira de cette école des organistes habiles, des maîtres de chapelle instruits, et surtout des artistes chrétiens. Il serait à désirer que nos seigneurs les évêques envoyassent quelques enfants se former dans cette institution.

*** Nous avons eu dernièrement occasion d'entendre M. Batiste, organiste de Saint-Nicolas-des-Champs à Paris, et nous sommes heureux de constater que ce jeune artiste touche l'orgue d'une manière grave, intelligente, et suivant les traditions de son excellent maître et le nôtre, M. Benoît. Chaque jour le vrai style de l'orgue se perd davantage : c'est donc un devoir pour nous d'offrir l'expression de notre sympathie à ceux qui conservent les bonnes traditions.

*** Le compositeur Simon Mayer vient de mourir à Bergame, à l'âge de 83 ans. En outre des nombreux ouvrages dramatiques qui lui ont valu une grande réputation, Simon Mayer a composé *dix-sept* messes solennelles avec orchestre, *quatre* messes de *Requiem*, *vingt-cinq* psaumes et divers oratorios.

*** M. Nicou-Choron vient de publier une *Méthode raisonnée de solfége et chant pour apprendre les deux arts l'un par l'autre.* Cet ouvrage comble une lacune que nous avons souvent signalée dans l'enseignement du chant. Notre opinion, conforme à celle de M. Nicou-Choron, est que l'étude du solfége, c'est-à-dire de la théorie de la lecture, de la mesure, des intonations, ne doit pas être séparée de l'art du chant proprement dit, consistant dans les règles et conseils pour former cet organe vocal, en développer la force et l'étendue, en égaliser le timbre, en unir les registres. Aujourd'hui, on réserve ces derniers préceptes pour les personnes qui sont déjà avancées dans l'étude de la musique, de sorte qu'on peut être un très bon musicien, avoir une belle voix, mais chanter fort mal. Le but de la méthode de M. Nicou est d'apprendre à bien chanter, avec goût, avec art, en même temps qu'on est initié à la théorie musicale. Cette méthode est rationnelle, c'est un progrès certain dans l'enseignement. Nous recommandons cet ouvrage.

*** M. Fusinger, professeur de piano à Toulouse, a mis au jour une nouvelle *Méthode de piano* qui est un ouvrage remarquable. M. Fusinger s'est proposé d'enseigner la musique en même temps que l'exercice du clavier, et ce système est destiné à combattre la tendance des pianistes actuels à acquérir la vélocité des doigts, la délicatesse du toucher, sans se préoccuper de la science du bon musicien. La méthode de M. Fusinger aurait obtenu un grand succès si l'auteur avait été placé à Paris, en position de solliciter et même de payer ce qui fait le succès aujourd'hui, c'est-à-dire les éloges et les réclames de la presse. Pour nous, qui cherchons partout les hommes de mérite, nous sommes heureux d'avoir trouvé M. Fusinger et de signaler son ouvrage à l'attention des artistes. Nous avons préparé depuis longtemps un article étendu sur cette méthode ; l'abondance des matières ne nous a pas permis de l'insérer jusqu'à ce jour.

*** Le *Journal de l'instruction publique* du mercredi 3 décembre contient

un article plein d'érudition, par M. Vincent, professeur de mathématiques au collége Saint-Louis. Ce travail a pour objet le *rhythme*, et en particulier le *rhythme* des anciens. Les recherches savantes de M. Vincent acquièrent un intérêt tout spécial au moment où le choix des poésies pour le concours des chants populaires a soulevé cette question obscure des règles de l'union de la poésie et de la musique. Toutes les difficultés que signalent les musiciens modernes viennent de l'absence des règles déterminées pour le rhythme. Nous aurons occasion prochainement de parler avec plus de détail du remarquable article de M. Vincent et d'en faire connaître la substance et les conclusions à nos lecteurs.

*** On annonce pour le 21 janvier l'inauguration de l'orgue de Saint-Sulpice, réparé et considérablement augmenté par la maison Daublaine-Callinet.

*** Le diocèse de Saint-Dié est un de ceux dont nous attendons le plus de consolations. Le vénérable pasteur de ce diocèse, précédemment curé de Saint-Eustache, a guidé et encouragé nos premiers travaux pour la restauration du chant religieux, et nous ne doutons pas que ses judicieux conseils, son zèle éclairé, ne conduisent les ecclésiastiques qu'il dirige dans la voie du progrès. A Remiremont, un prêtre dévoué, M. Munier, s'occupe avec soin de former des enfants pour le chant des offices, et on espère que le conseil municipal établira bientôt un cours public de chant. M. Georges, vicaire à Mutaincourt, M. Aubry, curé de Bussang, M. Noël, vicaire à Saint-Nabord, M. Grosjean, organiste à Saint-Dié, sont aussi de zélés propagateurs de nos doctrines. Secondés et encouragés par monseigneur Manglard, ils auront bientôt changé la face du chant dans ce pays où la religion est encore florissante.

*** Nous savons que l'on pense à établir des cours de chant dans plusieurs séminaires ; mais comme cet enseignement n'a pas encore de précédents auxquels on puisse se conformer, on est embarrassé sur la marche à suivre, la division des travaux, etc. Un supérieur de séminaire nous a demandé un programme de cet enseignement en harmonie avec le cours des études ecclésiastiques. Nous essaierons de répondre à cette demande avec détail et précision ; mais nous devons faire observer que notre réponse est implicitement renfermée dans nos articles sur *l'état du chant*, publiés au commencement de l'année.

*** Nous avons entendu au commencement de ce mois M. Louis Feltz, organiste de la cathédrale de Langres, auteur d'un livre de 109 *versets pour l'orgue*, publié par madame Canaux (rue Sainte-Apolline, 15). M. Feltz est un artiste instruit et modeste, pénétré de la gravité de ses fonctions et soigneux d'y conformer son style, un exécutant habile qui triomphe sans charlatanisme des difficultés de la *pédale obligée*, un harmoniste correct, un compositeur enfin qui n'abuse pas de la science, mais qui n'en sacrifie point non plus les droits légitimes aux tentations d'un facile succès. Malgré cela, disons mieux, à cause de cela, le talent de M. Feltz, talent qui est destiné à croître avec les années et les études, qui dès à présent pourrait honorer une ville plus importante que la première sous-préfecture du département de la Haute-Marne, n'y ouit d'aucune estime et d'aucun renom. L'indifférence la plus complète, la

répulsion la plus décourageante, ont accueilli jusqu'ici les efforts de ce jeune artiste. C'est là un exemple auquel nous sommes trop habitués pour nous en plaindre. Nous aimons mieux dire à nos lecteurs que monseigneur l'évêque de Langres, habitué à lutter contre tous les empiètements, soutient énergiquement M. Feltz contre les défaveurs du public, qui voudrait lui imposer des allures plus en harmonie avec l'esprit et le goût musical du dehors. Grâce à cette puissante protection, dont nous avons eu l'honneur de recueillir le témoignage de la bouche même de l'illustre prélat, les doctrines dont *la Revue* s'est faite l'organe sont assurées d'un triomphe plus ou moins prochain, mais inévitable. Nous désirons et nous espérons être bientôt en mesure d'entretenir nos lecteurs de M. Feltz; nous savons qu'il prépare quelques nouvelles publications pour l'orgue, entre autres un livre d'offertoires qui, à en juger par le spécimen qu'il nous a fait entendre, sera digne de figurer sur le pupitre de tous les organistes sérieux.

Nous ne voulons pas quitter la ville de Langres sans rendre témoignage à cette vénérable liturgie romaine, dont les rits s'accomplissent désormais dans toute leur intégrité, réforme qui devra être complétée par celle du chant. Nous savons que des travaux se préparent en ce sens dans le clergé de Langres; dans cette ville privilégiée, la mise à exécution des réformes qui intéressent la liturgie et l'instruction sacerdotale n'est plus qu'une affaire de temps. Qu'il nous soit permis d'en signaler une qui est facile à réaliser; nous voulons parler de la psalmodie à haute voix que fait entendre le chœur pendant les versets joués par l'orgue. Cette récitation des parties non chantées, ordonnée par le cérémonial romain, par cela qu'elle blesse l'oreille, pourrait être un obstacle dans quelques esprits à la propagation des idées romaines en fait de liturgie. Mais le cérémonial a-t-il voulu cette cacophonie, ou s'est-il borné à prescrire la *lecture* à haute voix des versets joués par l'orgue, lecture qui peut être faite par une seule personne? C'est une question que nous soumettons aux liturgistes.

*** L'abondance des matières nous force d'ajourner au prochain numéro l'insertion d'une lettre de M. l'abbé Clergeau.

*** Nous engageons nos lecteurs à confier leurs commissions musicales à M. Blanchet, éditeur de musique, rue Croix-des-Petits-Champs, 11, chez lequel est établi le bureau de la *Revue* Toute la musique religieuse et classique des divers fonds se trouvera chez M. Blanchet, qui se charge également de faire la recherche des ouvrages anciens ou modernes relatifs à l'histoire ou à la théorie de la musique.

*** On vient de mettre en vente chez M. Schlesinger, rue Richelieu, 97, *Six Sonates pour l'orgue par Mendelssohn.* C'est un ouvrage de haute importance et qui doit être attentivement étudié par tous les organistes. Nous en rendrons un compte détaillé.

*** Le libraire Paulin publiera dans un an l'*Histoire générale de la musique*, par M. Fétis.

AUX ABONNÉS

DE LA

REVUE DE MUSIQUE RELIGIEUSE.

Nous voici parvenus à la première halte du voyage ; arrêtons-nous un instant pour dire adieu à ceux qui vont nous quitter, pour remercier et fortifier ceux qui restent.

Il en est qui s'étaient joints à nous par un motif de curiosité frivole; ils n'ont pas trouvé de charmes au pays que nous avons parcouru, ils n'aperçoivent pas le terme de la course, ils vont retourner au point de départ ou demeurer où nous sommes arrivés. Ces défections ne sauraient nous décourager; car les idées qui éclairent notre marche avanceront toujours, et elles chassent devant elles les préjugés, les erreurs, les goûts, l'indifférence, les préventions qui se sont accumulés dans les siècles passés sur la route que nous suivons.

D'autres connaissaient déjà tout ce que nous leur avons montré; ils attendaient de notre part plus de mérite, d'autorité, de science: nous demandons à ceux-ci leur indulgence pour notre faiblesse, leur bienveillance pour notre bonne volonté. Peut-être nos efforts persévérants nous rendront-ils plus tard moins indignes de la mission que nous essayons de remplir.

Enfin, il en est qui ont des charges considérables, des orphelins à nourrir, des pauvres à soulager; les frais du voyage, si modiques qu'ils soient, leur sont onéreux. Ces derniers nous suivront de loin; ils nous encourageront de

la voix et du geste ; ils sont à nous : c'est notre armée de réserve, et au jour du danger ils viendraient nous secourir.

A tous nous devons de sincères remerciements : *la Revue de musique religieuse* est désormais assurée de son existence, et nous conserverons toujours une profonde reconnaissance pour ceux qui nous ont les premiers accordé leur appui et leur suffrage. Il s'agissait, à une époque où la presse exerce en général au milieu de la société une action destructive, de faire servir cette même presse à la conservation d'un art utile à la religion, utile à l'humanité. S'il y a des journaux qui, en versant goutte à goutte l'erreur dans le monde, détruisent, sans le vouloir probablement, la foi, la liberté, la morale, la vérité, il faut employer les mêmes et puissants moyens pour distribuer à tous le contre-poison qui doit neutraliser le mal.

Or, nous avons vu l'art musical livré presque partout à la critique et au jugement des charlatans ou des profanes. Nous avons vu le chant religieux en particulier s'éloigner de plus en plus du caractère qui lui convient, et sur le point de se transformer en musique théâtrale, passionnée, malséante dans le sanctuaire. Notre voix s'est élevée pour flétrir ces désordres, combattre ces tendances, et tout aussitôt de vrais amis de l'art se sont groupés autour de nous pour nous témoigner leur sympathie et leur approbation.

Nous sommes heureux de ce succès inespéré, nous sommes fiers de la bienveillance qui nous a été accordée et qui est assurément due au mérite de nos collaborateurs.

Il y a à Paris tel journal de musique qui a quatre ou cinq fois plus de lecteurs et d'abonnés que nous; mais nous avons la prétention d'avoir une puissance plus grande, d'exercer une influence plus réelle que ces feuilles sans couleur, sans opinion arrêtée, préoccupées d'intérêts commerciaux, de questions personnelles, subissant le joug de la mode au lieu de la diriger.

Forts de l'appui honorable, des suffrages élevés que nous

avons reçus, nous continuerons à servir la cause que nous avons embrassée. Nous nous efforcerons de ne manquer d'égards et de charité envers personne, bien qu'il soit fort difficile d'exprimer sur les choses un jugement impartial sans froisser les amours-propres. Le programme des matières que nous traiterons dans le cours de la seconde année est plus varié et plus étendu que celui qui a été suivi jusqu'à ce jour. Nous ne sommes entrés pour ainsi dire que dans le vestibule du sujet qui nous occupe. On voit déjà que M. Fétis commence à aborder l'histoire du chant ecclésiastique dont il continuera de tracer le tableau. Les œuvres de musique classique, les questions pratiques relatives à l'enseignement du plain-chant, la musique populaire, la biographie des maîtres célèbres, le compte-rendu fidèle de toutes les tentatives qui se feront pour la restauration du chant ecclésiastique, la critique des œuvres nouvelles, telles sont les matières qui feront l'objet de nos travaux.

Nous désirons reconnaître parmi ceux qui vont continuer le voyage avec nous la plupart des amis qui nous ont accompagnés jusqu'ici; nous sollicitons leurs conseils, leurs avis au moins autant que leur concours et leur appui. Puissions-nous, en serrant nos rangs, en unissant nos efforts, atteindre bientôt le but vers lequel nous tendons !

F. Danjou.

TABLE DES MATIÈRES

CONTENUES DANS LE PREMIER VOLUME

DE LA

REVUE DE MUSIQUE RELIGIEUSE.

Aire sur la Lys, 48, 87.
Allemagne; état de la musique religieuse en ce pays, 146.
André (Antonius), messe à 4 voix, compte-rendu, 156.
André (Julius), l'organiste catholique, 157.
Alfieri (l'abbé), 181.
Arles sur Rhône, 87.
Artôt (Joseph), article nécrologique, 303.
Artus aux Consteaux, les Cantiques, 456.
Auber, directeur du Conservatoire, 214.
Aubenas, 48.
Autun (mandement de Mgr. l'évêque d'), 248.
Bach, organiste de Berlin, 149.
Barsotti, 214.
Belgique (état de la musique religieuse en), 393.
Bergerre, cent mélodies religieuses, revue critique, 415.
Beethoven, 303.
Berlioz, son opinion sur l'orgue, 32.
Boisselot, facteur de pianos, 47, 165.
Boely, ses études sur piano, 480.
Boissier-Duran, 337, 419, 469.
Bonaventure de Brescia, 27.
Bonnemain (de Troyes), 303, 479.
Bordeaux, 85, 166, 478.
Bottée de Toulmon, 215.
Boulanger, organiste de Beauvais, 215.
Clef du piano, inventée par M. Boulanger, 246.
Boulogne-sur-Mer, 350.
Bourges, 214.
Bretagne (état de la musique religieuse en), 351.
Brest, 432.
Brossard, symphonie des gammes, 215.
Théorie des sons musicaux, 350.
Bruxelles, 88, 304.
Callinet, nécrologie, 391.
Cambray, 432.
Cantiques, 85, 213, 351, 415 et suiv.; anciens cantiques, 457.
Cavaillé-Coll, facteur d'orgues, 303.
Cécile (Sainte-), 433.
Chansons populaires de Béarn, 302.
Id. de la Bretagne, 302.
Chanteurs montagnards, 260.
Charbonnier (l'abbé), lettre au directeur de la Revue, 297.
Chevé (Emile), 390.
Choron, sa méthode concertante, 356, 423.
Claude, facteur d'orgues, 390.
Commer, éditeur de la collection des œuvres des musiciens belges du XVIe siècle, 38.
Commission nommée par Mgr. l'arche-

vêque de Paris pour la réforme du chant, 476.
Clividale, état de la musique religieuse, 183.
Clergeau (l'abbé), mécanisme musical transpositeur, 175, 389, 474.
Clermont-Ferrand, 214.
Conservatoires, 90 et suiv.
Concerts, 159; du prince de la Moscowa, 161; de madame Farrenc, 161; de M. Ed. Rodrigues, 161.
Concours du Conservatoire, 300.
Confrérie de Sainte-Cécile à Rome, 435.
Congrès scientifique, 300, 361.
Contre-point (du) et de son enseignement. Compte-rendu d'un ouvrage de M. Maleden, 75.
Cordans (Barthélemi), 184.
Coussemaker (de), notice sur les collections musicales de la bibliothèque de Cambray, 243.
Daniel, Thesaurus hymnologicus, 211.
Daublaine-Callinet, 261, 431.
David (Félicien), jugement sur sa symphonie *le Désert*, 65, 258.
Demi-ton (du) dans le plain-chant, 17, art. de M. Fétis, 96 et suiv. — Art. de M. Janssens, 305 et suiv. — Art. de M. David, 372. — Art. de M. Fétis, 401.
Dietsch (L.), compositeur de musique sacrée, appréciation de ses ouvrages, 46, 192, 344, 429.
Dijon, 263, 431, 478.
Didron (M.), son opinion sur l'orgue, 32.
Duval (Edm.), l'organiste grégorien, revue critique, 301, 447.
Ecoles normales en Prusse, 149.
Enseignement élémentaire du chant, art. de M. Gau, 462.
Enseignement du chant ecclésiastique, en quoi il doit consister, 61, 115. — du contre-point, 75. — officiel de la musique en France, 89. — du chant populaire en Prusse, 149.
Erard (Séb.), inventeur de l'orgue expressif, 323.
Exposition des produits de l'industrie à Toulouse, 349.
Falcidio (J.-B.), 191.
Fanart, ses idées sur la réforme de la musique religieuse exprimées au congrès, 364.
Farrenc (madame), 161.
Fayet (Mgr.), évêque d'Orléans, 507.
Fétis, sa méthode de plain-chant, 18. — Biographie universelle des musiciens, 156. — Ses recherches sur l'ancienne notation, 266.
Fischer (M.-G.), ses pièces d'orgue, revue critique, 291.
Frezza della grotte, 28.
Fusenger, 517.
Galin, sa méthode d'enseignement du chant, 356.
Gap, 164.
Gau, professeur à Toulouse, 348.
Gerbert (Martin), son ignorance des anciennes notations, imperfection de ses travaux sous ce rapport, 269.
Gerson, règlement établi par lui pour l'étude du chant à la maîtrise de Paris, 60.
Guéranger (le père), examen de ses institutions liturgiques, 507.
Gluck, *Armide*, 478.
Grammont (H. de), méthode de plain-chant, 259.
Grenié, inventeur de l'orgue expressif, 323.
Gueit (Marius), cinquante pièces pour l'orgue, compte-rendu, 157, 430.
Gui d'Arezzo, citation de son traité sur la correction du chant, 17, 23. — Sa méthode d'enseigner le chant, 124.
Haller (de), cent chants sacrés, compte-rendu, 40.

Halévy, 165.
Hamel, auteur d'un ouvrage sur le facteur d'orgue, 85.
Hanicq, libraire à Malines, 301.
Harmonium, 302, 321.
Haupt, organiste, à Berlin, 151.
Hauptman, son *Salve Regina*, 127.
Heller (Stephen), 236.
Henry, maître de chapelle à Bruxelles, 88, 304.
Henry, *novum organum*, revue critique, 197, 397.
Hess, organiste de Nancy, 207.
Italie (état de la musique religieuse en), 180.
Improvisation sur l'orgue, 155.
Instruments (emploi des) dans la musique sacrée, 142. — de M. Sax, 199.
Introduction, plan du recueil, 1.
Janssens (M. l'abbé), 163. — Les vrais principes du chant grégorien, revue critique, 447.
Jean de Damas, 000.
Jésuites, opinions de quelques jésuites sur la musique religieuse, 420.
Klein (Bernard), messe pour voix d'homme, revue critique, 417.
Lacroix, 166.
Lair, 166.
Lafage (Ad. de), messe à trois voix, revue critique, 199, 301.
Lambillote (lettre du père) au directeur de la Revue, 254.
Laurentie, directeur de *la Quotidienne*, article sur la *Revue de Musique religieuse*, 427.
Le Guillou, lettre au directeur de la Revue, 295.
Leybach, organiste de Toulon, 86.
Liszt, 165.
Litanies de N.-D. de Lorette, 35.
Louys (Fréd.), organiste à Châlons-sur-Marne, 431.
Lyon, état du chant ecclésiastique dans cette ville, 54, 167.
Luther, son influence sur le développement de la musique en Allemagne, 149.
Macé (Denys), anciens cantiques, 456.
Maîtrise de N.-D. de Paris, 46.
Mantin, 164.
Marchetto de Padoue, 31.
Marseille, 168.
Martin, inventeur d'un nouveau système d'orgues expressifs, 327, 431.
Martin, maître de chapelle de St-Germain-l'Auxerrois, 478.
Mayer (Simon), 517.
Maziugue, maître de chant de Saint-Etienne à Lille, 260.
Méloplaste (méthode du), 356.
Mermet, auteur d'un opéra de *Saül*, 350.
Méthodes pour l'enseignement du chant populaire, 353.
Meyerbeer, 429.
Miné, 40 morceaux religieux, compte-rendu, 40.
Moitessier, 168.
Montalembert (le comte de), les services qu'il a rendus à l'art religieux, 129.
Montpellier (sur la notation d'une prose découverte à), 267.
Morelot (Stéphen), discours prononcé au congrès de Reims, 367.
Mozarabique (chant), 271.
Muller, org. à Châlons-sur-Marne, 431.
Musique religieuse (du style et du caractère de la), 337, 441.
Musique classique, 14.
Musique militaire employée à tort dans les petits séminaires et colléges, 60; son caractère, son importance, ses effets, sa popularité (art. de M. Stéphen Morelot), 280.
Musique populaire, 12, 169, 227.

Nancy, sur la réforme projetée du chant de ce diocèse, 127, 202, 232.
Nantes (fondation d'une école de musique religieuse à), 391.
Nantes, 478.
Nicou-Choron, 423.
Nîmes, 128.
Nicolaïdes, 164.
Notation, diversité des systèmes de notation, 25; lombarde et saxonne, 187; musicale au moyen-âge, 266.
Obsèques du duc d'Orléans, 136.
Offner, 214.
Orgue expressif, 302, 321.
Orgue de Saint-Eustache, 32, 214, 261, 349; documents pour servir à l'histoire de la facture des orgues, 71, 351; sur le style convenable à la musique d'orgue, 152; sur le style des organistes en Italie, 182; sur le style de l'orgue, 294.
Opéra, la subvention qu'il reçoit, 91.
Orphéon, 128.
Panofka, 216.
Paris (état de la musique religieuse dans les églises de), 133.
Pavona (P.), 184.
Perception du prix des chaises dans les églises, 454.
Phalsbourg, 88.
Plain-chant, c'est le genre de musique le plus populaire, 9; altérations qu'il a subies par l'emploi du demi-ton accidentel, 17 et suiv., 96, 305 et suiv.; constitution des modes de plain-chant, 20, 373; son état dans les églises de France et ailleurs, 49, 217; son ancienne notation, 266; ses origines, etc.; art. de M. Fetis, 481.
Plain-chant romain rétabli à Périgueux, 46; auteurs à consulter pour l'étude du plain-chant, 58.
Poisson, 164.
Projet de règlement pour l'exécution du chant ecclésiastique, 398.
Psalmodie (observation sur la), 328, 380, 471; — (antiquité de la).
Rambures (de), méthode d'enseignement populaire de la musique, compte-rendu, 43.
Raphaël, son tableau de sainte Cécile, 439.
Reginon, abbé de Prum, cité, 17.
Régnier (Joseph), 166.
Revigny (Meuse). 215.
Reims, 87. (Congrès scientifique tenu à), 360. — Fondation d'un conservatoire, 392.
Rhythme (sur le) des anciens, 000.
Rossini, son *Stabat*, 181.
Rousseau (J.-J.), son opinion sur le plain-chant, 135.
Russie (détails sur la musique d'église en), 421.
Salvandy (de), son arrêté au sujet de la composition d'un recueil de chants religieux, populaires, etc., 169, 212, 227, 347, 387, 389, 430.
Saint-Paul (de), 164.
Sax, instruments nouveaux, 199, 287.
Société pour l'encouragement de la musique dans les Pays-Bas, 38, 477. — Des musiciens antiquaires à Londres, 62. — De la musique classique à Berlin, 264.
Stern, organiste à Strasbourg, 86, 243.
Saint-Sulpice, exécution du plain-chant dans cette église, 53.
Stadler (l'abbé), ses motets, revue critique, 418.
Transposition, 175.
Troparia, 489.
Troyes, 479.
Toulouse, 86, 348.
Udine (état du chant ecclésiastique à), 183.

Union de la musique et de la poésie, 229.
Urhan (Chrétien), nécrologie, 429, 470.
Valence (état de la musique à), 383.
Vandalisme (du) musical dans les églises, 129.
Vire, 262.
Vivier, 167.
Voix (étendue des) pour l'exécution du chant, 52.
Wirth, organiste de Metz, 164.
Wilhem (B.), sa méthode d'enseignement de la musique, 357.
Wirth, nécrologie, 430.
Wurtzbourg, 304.
Zimmerman, messe à grand orchestre exécutée à Saint-Eustache, 441.

FIN DE LA TABLE DU PREMIER VOLUME.

Paris. — Imprimerie de Bourgogne et Martinet, 30, rue Jacob.